SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Siebenter Jahrgang 1905—1906

Herausgegeben von

Max Seiffert



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.



Harfe und Lyra im alten Nordeuropa[1].

Von

Hortense Panum.

(Kopenhagen.)

Wer in der Musikgeschichte über die Entstehung und allmähliche Entwicklung der Saiteninstrumente Aufklärung sucht, wird diesen Gegenstand in zwei getrennten Abschnitten behandelt finden. Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit dem Altertum und hat seinen Schauplatz im südwestlichen Asien und in der Gegend um den Nil; der andere dagegen beginnt erst mit dem 8. Jahrhundert n. Chr. und bezieht sich auf Europa. Ob diese beiden Abschnitte auf irgend eine Weise miteinander in Verbindung stehen, weiß man nicht; wenigstens ist bis jetzt jede Untersuchung dieser Frage ohne Erfolg gewesen.

Soviel auch von der Vorgeschichte unserer Saiteninstrumente bekannt ist, so gibt es doch Perioden, die noch vollständig im Dunkeln liegen; besonders die Untersuchung der ältesten Zeiten des Mittelalters läßt noch viel zu wünschen übrig.

Die Quellen für die Instrumentengeschichte dieser Zeit sind, wie bekannt, folgende: 1. Alte literarische Zeugnisse, 2. einzelne erhaltene Instrumente und endlich 3. die in großer Menge vorhandenen Abbildungen in den Miniaturen, Steindenkmälern und Holzschnitzereien der Vorzeit.

Besonders auf dem Gebiete der Bilder besitzt Nordeuropa noch ein interessantes und bis jetzt wenig beachtetes Material. Verschiedene Reisen nach Großbritannien und Norwegen in den Jahren 1902 und 1903 gaben mir Gelegenheit, an Ort und Stelle die alten Denkmäler dieser Länder zu untersuchen; das Ergebnis eben dieser Studien beabsichtige ich hier darzustellen. Außer dem neuen Stoff, den ich vorführen kann, werde ich gewisse, bis jetzt noch dunkle Hauptpunkte zu behandeln haben. Weil es zu ganz unrichtigen Schlüssen führt, den alten Instrumentennamen diejenige Bedeutung beizulegen, welche ihnen im neueren Sprachgebrauch zukommt, so habe ich in meiner Untersuchung absichtlich die literarischen Quellen und die Denkmäler streng auseinander gehalten. Da die Mehrzahl der Saiteninstrumente Nordeuropas zur Gattung der *Harfen* und *Lyren* zu rechnen ist, bilden in der Haupt-

---

1) Vorliegende Abhandlung erschien im »Jahrbuch des Vereins zur Erhaltung norwegischer Altertumsdenkmäler für 1903« i. J. 1904, ist aber für diese Zeitschrift vollständig umgearbeitet und vermehrt worden.

sache die bekannten und unbekannten Vertreter dieser Instrumentenklasse das Thema der vorliegenden Abhandlung.

I. Die Saiteninstrumente auf den Denkmälern.

A. Die Harfe.

Das Musikinstrument, welches in unserer Zeit *Harfe* genannt wird, ist bekanntlich ein Saiteninstrument, dessen ungleich lange Saiten in abnehmender Reihenfolge nebeneinander stehen. Der Winkel, in welchem die Saiten aufgespannt sind, wird gebildet aus: 1. dem *Resonanzkasten*, welcher hohl und nach unten gewöhnlich etwas breiter als oben ist, 2. dem kürzeren gebogenen *Harfenhals*, welcher massiv ist und den Platz für die Stimmschrauben abgibt. Außerdem ist der Winkel bei der europäischen Harfe durch einen massiven Pfeiler, das sogenannte *Vorderholz* abgeschlossen. Dieser Zusatz fehlt der orientalischen Harfe; letztere ist und war immer eine Winkelharfe, während unsere Harfe eine Rahmenharfe ist[1]).

1. Die Harfe auf dem Festlande. Es ist eine allgemeine Annahme, daß die Harfe bereits in vorhistorischer Zeit den Germanen bekannt war.[2]) Indessen ist es merkwürdig, daß sich unter den Bildern und Originalen von Instrumenten, welche aus dem vorhistorischen Mitteleuropa bekannt sind, keine Spur einer Harfe vorfindet.

Cythara anglica.

Fig. 1. »Englische Harfe« 9. Jahrh. (Gerbert: *de cantu et musica sacra.*)

Das älteste Bild einer Harfe aus germanischen Landen findet sich in Gerbert's *De cantu et musica sacra* II und stammt aus einer seither vernichteten Handschrift des 9. Jahrhunderts (s. Fig. 1). Man sieht auf diesem Bilde deutlich die Einrichtung der alten europäischen Rahmenharfe: wie die Saiten (wahrscheinlich in Knoten geknüpft) erst mit Hilfe von kleinen Knöpfchen am Resonanzkasten befestigt waren und wie sie nachher zu den Stimmschrauben im Harfenarm hinaufgespannt wurden; endlich das leicht gebogene und zierlich geschnitzte Vorderholz vor den Saiten.

Merkwürdigerweise gibt nun der Verfasser der Handschrift diese Harfe keineswegs für ein irgendwie einheimisches deutsches Instrument aus. Im Gegenteil, indem er ihr den Namen *Cythara anglica* beilegt, bezeichnet er England als ihre Heimat. Andere Beispiele aus Deutschland sind mir vor dem 12. Jahrhundert nicht be-

---

1) Unter *Harfe* ist im folgenden immer diese Rahmenharfe verstanden.

2) S. Ambros, Geschichte der Musik; Schubiger, die Instrumentalmusik des Mittelalters (II. Band d. Publikationen älterer prakt. und theor. Musik, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung). Als Beweis wird überall der bekannte Vers des Fortunatus angeführt: *Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa*; über den Wert dieses Beweises s. S. 25.

kannt.[1]) Sollten sich noch solche finden, würden sie uns jedenfalls auf eine so späte Zeit führen, daß sie den Anspruch Deutschlands, die erste Heimat der Harfe zu sein, nicht begründen könnten.

2. Die angelsächsische Harfe. Ein volles Jahrhundert, bevor die *Cythara anglica* in einer deutschen Handschrift auftaucht, zeigt sich die Rahmenharfe bereits in England selbst. In einer Handschrift aus dem 8. Jahrhundert (*Ms. Cott. Vesp. A. I*, Brit. Museum) findet sie sich zum ersten Mal. Die Kleinheit des Bildes schließt leider eine genaue Beschreibung aller Einzelheiten des Instrumentes aus. Man sieht nur den Umriß (s. Fig. 2) der Harfe und ihre deutliche Zusammensetzung aus Schallkasten, Arm und Vorderholz; zwischen dem Schallkasten und Arm bemerkt man endlich die schräg aufgespannten Saiten. In späteren Miniaturen aus dem 11. und 12. Jahrhundert, wo die Instrumentendarstellungen überhaupt zahlreicher auftreten, sind auch die Harfen reicher repräsentiert. Als die typische angelsächsische Harfe erkennt man in den Miniaturen dieser Periode noch jene oben erwähnte *Cythara anglica* des 9. Jahrhunderts. Eine Wiedergabe dieser späteren Angelsachsenharfe wird dadurch überflüssig; es genügt hier der Hinweis auf die zahlreichen Harfenbilder in: Strutt, *Manners and customs of the old Anglosaxons*, in desselben Verfassers Buch *The sports and Pastimes of the People of England*, in Westwood's *Palaeographia sacra pictoria* und an anderen Orten.



Fig. 2. Angelsächsische Harfe. 8. Jahrh. (Aus *Ms. Cott. Vesp. A. I.*, Brit. Mus.)

Ein frühes Seitenstück zur *Cythara anglica* befindet sich auf einem irischen Antiquitätenstück aus der Mitte des 9. Jahrhunderts, St. Mogue's Reliquienschrein im Dubliner Museum; nur beträgt hier die Zahl der Saiten bloß 10, statt 12 auf Gerbert's Instrument. Die Harfe wird in diesem Fall von einem König gespielt, der sie auf das linke Knie gestützt hält; seine rechte Hand greift von vorne in die Baßsaiten, während die linke von hinten her die Diskantsaiten spielt (s. Fig. 3).

Fig. 3. Harfe auf *St. Mogue's Reliquienschrein* in Dublin. ca. 850. (Nach einer Photographie.)

1) Aus dieser Zeit stammt die Harfe in Herrad von Landsperg's *Hortus deliciarum* (herausgegeben in Ch. M. Engelhard's Beitrag zur Geschichte der Wissenschaft, Literatur, Kunst usw., Stuttgart 1868).

3. Die irische Harfe. Die gewöhnliche irische Harfe ist, wie die angelsächsische, eine Dreieckharfe; sie hat jedoch einen größeren Resonanzkasten und ist meistens auch reicher besaitet. In der Regel ist sie von größerem Umfang und macht überhaupt den Eindruck eines viel klangvolleren Instrumentes.

Die älteste aufbewahrte Harfe dieser Art ist die sogenannte *Brian's Harp* in der Bibliothek des *Trinity College* in Dublin. Der Tradition zufolge war diese Harfe einst das Eigentum des irischen Königs Brian Boiromhe, welcher sich am Schluß des 10. Jahrhunderts als Besieger der dänischen Wikinger einen berühmten Namen erwarb. Die irischen Archäologen meinen jedoch, daß das Instrument frühestens dem 13. Jahrhundert angehört, möglicherweise sogar erst dem 14.[1]), um welche Zeit auf einem schottischen Monument eine Harfe vorkommt (s. Fig. 4), welche genau dasselbe Aussehen hat. Brians Harfe ist nur 32 Zoll hoch und war mit 30 Saiten bezogen; im Harfenarm befanden sich nämlich 30 Stimmschrauben, und den Resonanzkasten entlang zählt man ebensoviele Saitenlöcher. Der Schallkasten besteht aus Eichenholz, der Resonanzboden aus Weide. Das Vorderholz ist teilweise mit Silber eingelegt und trägt auf der Außenseite einen großen in Silber gefaßten Kristall, unter dem sich früher noch ein zweiter Stein befand. Die Saitenlöcher im Resonanzboden sind alle mit ziselierten und vergoldeten Metalleinfassungen geschmückt; auch die vier Schallöcher waren früher ohne Zweifel mit Silberornamenten geziert, die aber im Laufe der Zeit gestohlen worden sind. Der untere Teil der Harfe fehlt, ist aber mit Gips restauriert (s. Fig. 5).

Fig. 4. Harfe auf einem Steindenkmal in Kiels. 14. Jahrh. (Nach *Sculptured Monuments in Jona and the West Highlands.*)

Fig. 5. Die Harfe Brian's in der Bibliothek des *Trinity College* in Dublin. 13. od. 14 Jahrh. (Nach einer Photographie.)

Bereits auf den alten irischen

1) S. Petri in Bunting's *Ancient music of Ireland*; ebenso Sophus Müller in den »Jahrbüchern für nordische Altertumskunde 1880« S. 281.

Kreuzen treten Harfen von ähnlicher Form auf. Einige derselben sind so groß, daß sie von des Spielers Scheitel bis zu seinem Fuße reichen. Als Instrument betrachtet, lassen verschiedene dieser Harfen anscheinend allerlei zu wünschen übrig. Auf einigen Bildern zeigen sie sich als ganz roh aus einem einfachen dreieckigen, vollkommen massiven Holzrahmen bestehend, wie es scheint, ohne jede Spur von Schallkasten (s. Fig. 6). Zu anderen Zeiten erscheinen sie jedoch als verhältnismäßig hoch entwickelte Musikinstrumente von klassischer Form; der Resonanzkasten ist außerordentlich geräumig, unten breit und nach oben zu schmäler werdend[1]) (s. Fig. 7).

Eine besondere Form der irischen Harfe ist unten abgestumpft, so daß sie eine Art Mittelding bildet zwischen der üblichen Dreieckharfe und dem viereckigen ebenfalls irischen Instrument, von welchem ich später reden werde. Das älteste Beispiel einer solchen Harfe findet sich auf

Fig. 6. Harfe auf einem Kreuz aus Monifieth. (Nach einer Photographie.)

Fig. 7. Bruchstück des Monumentes in Nieg (Schottland). 11. Jahrh. (Nach Cordiner: *Remarkable ruins and romantic prospects of North Britain.* London 1795). Die Saiten sind von mir nach eigener Besichtigung des Originales zugefügt.



Fig. 8. Irische Ornamentfigur. Vor 1064. (Nach O'Conor: *Rerum Hibernicarum Scriptores Veteres.*)

einem Steinkreuz in Monasterboice (s. Fig. 9 und 10). Ein späteres Exemplar ist auf einem Kreuz auf der Insel Man (2. Hälfte des 11. Jahrhunderts) (s. Fig. 11). Dieses Kreuz trägt eine Runeninschrift in nordischer Sprache[2]):

»*Malumkun errichtete dieses Kreuz zum Andenken an Malmuru, ihre Pflegemutter, Dufgal's Tochter, die Frau welche Adisl hatte.*«

Die Namen zeigen, daß der Stein einer Bevölkerung von ganz oder halb keltischer Nation zugehörte. Die Harfe ist plump ausgeführt und zeigt nichts von Einzelheiten, wie Saitenzahl u. dergl. Ihrer Form nach

---

1) Der Vollständigkeit halber sei hier eine irische Ornamentfigur beigefügt, in welcher englische Musikhistoriker zwei gleiche Harfen sehen, die in ihrer Form zum Teil an die obenstehende erinnern (s. Fig. 8).

2) Über das Alter des Kreuzes siehe S. Bugge in den »Jahrbüchern für nordische Altertumskunde« 1900.

gehört sie bestimmt den britischen Inseln an. Eine dritte Probe dieser abgestumpften Dreieckharfe sieht man vielleicht auf einem alten irischen Manuskriptdeckel aus dem 11. Jahrhundert; aber das Bild ist mit so wenig Zügen angedeutet, daß es als historisches Monument nur zweifel-

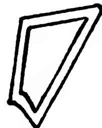


Fig. 10. Die Harfe auf demselben in vergrößertem Maßstabe.



Fig. 11. Harfe auf einem Steinkreuz auf Man. 11. Jahrh. (Aus Cummings: *Runic and other monumental Remains of the Isle of Man.*)



Fig. 12. Harfe auf einem altirischen Manuskriptdeckel. Vor 1064. Nach O'Conor: *Rerum Hibernicarum Scriptores Veteres.*

Fig. 9. Das Kreuz in Monasterboice. Vor 830. (Nach einer Photographie.)

haften Wert hat. Es wird deshalb hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt und wiedergegeben (s. Fig. 12).

4. Die walisische Harfe schließt sich mit ihrer ansehnlichen Größe und ihrem geräumigen Resonanzkasten nahe an die irische an. Der

ersteren eigentümlich ist das hohe Vorderholz; bei einer Harfe im Dubliner Museum mißt es $3^1/_2$ Ellen. Merkwürdig sind auch die großen, viereckigen Öffnungen, welche sich auf der Rückseite des Resonanzkastens oder Harfenstockes befinden und zu dessen Höhlung Zutritt gewähren. Vermutlich waren sie ursprünglich mit Klappen versehen, denn ein Resonanzkasten mit Schallöchern auf der Vorderseite und diesen großen Öffnungen auf der Rückseite konnte unmöglich eine nennenswerte Resonanz ergeben (s. Fig. 13). Alle Walliser Harfen, die noch vorhanden sind, stammen jedoch aus später Zeit. Eine der ältesten ist diejenige, welche das Dubliner Museum besitzt und welche einem Barden von O'Neil's Geschlecht gehört haben soll. Dem Katalog zufolge ist sie höchstens 250 Jahre alt. Die unverkennbare Ähnlichkeit dieses Instrumentes mit der anscheinend großen Harfe auf dem Monument in Nieg (s. Fig. 7) spricht indessen dafür, daß sie in ihrer äußeren Form einen sehr alten Harfentypus repräsentiert. Die Walliser Harfe war in älterer Zeit so konstruiert, daß sie nicht allein stehen konnte. Da das Vorderholz in der Regel stark abgenützt ist, so ist Mr. Armstrong, dessen eingehende Studien über die alten britischen Harfen ihn zu einer Autorität auf diesem Gebiete machen, zu dem Ergebnis gekommen, daß die walisischen Harfenspieler das Instrument, wenn es außer Gebrauch war, mit dem Vorderholz gegen die Wand in eine Ecke stellten. Manchmal ist auch der Harfenstock mit einem Stützpflock versehen. In »*the lays of my land*« von Nicolas Bennet ist eine Reihe von Harfen aus alter und neuer Zeit abgebildet. Von den alten Instrumenten sind einige mit Stützpflöcken versehen, andere nicht; bei den neueren dagegen ist der untere Teil des Resonanzkastens verändert, sodaß die Harfe ohne Stütze stehen kann [1]).

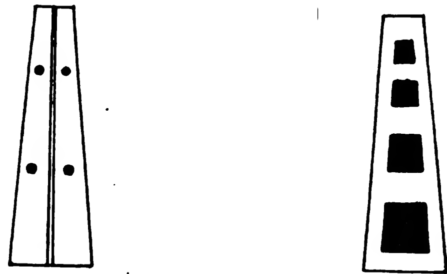


Fig. 13. Walisische Harfe im Museum Dublins. ca. 1650. (Nach *A descriptive Catalogue of the Antiquities in the Museum of the Royal Irish Academy by* W. R. Wilde. Dublin 1863.) Die beiden Seitenfiguren stellen die vordere und hintere Seite des Resonanzkastens vor und sind von mir beigefügt.

Eigentümlich ist die Anordnung der zahlreichen Saiten der walisischen Harfe. Dieselben sind nämlich in drei Reihen angeordnet, zwei äußere und eine mittlere. Die beiden äußeren Reihen ergeben jede für sich

---

1) Mr. Armstrong vermutet, daß diese Veränderung in der Zeit um 1784 stattgefunden hat.

eine diatonische Tonleiter. Die rechte, welche von der rechten Hand gespielt wird, reicht von A bis $\overline{\overline{a}}$; die linke beginnt erst bei c stimmt aber von da an mit der rechten, indem die gleichgestimmten Saiten einander unmittelbar gegenüber liegen. Während nun von den beiden Außenreihen jede von ihrer Hand gespielt wird, greifen die Daumen die Mittelreihe; diese beginnt bei *cis* direkt nach dem *c* der rechten Reihe und gibt von da an alle chromatischen Zwischentöne, *dis*, *fis*, *gis*, *ais* usw. Diese dreifache Saitenreihe hat sich, so unpraktisch sie auch ist, in Wales bis ins 19. Jahrhundert erhalten. Nach Edw. Jones[1]) stammt sie frühestens aus dem 14. Jahrhundert.

Wenn man von dieser Eigentümlichkeit, die also nicht einer frühen Zeit angehört, absieht, muß die Waliserharfe im übrigen als ein Seitensproß der irischen angesehen werden. Ihr charakteristischer Zug, das hohe Vorderholz, kommt ja zeitweise auch auf irischem Gebiete vor (s. Fig. 7).

5. Die Harfe im Norden. Die älteste nordische Darstellung einer Harfe findet sich auf dem obenerwähnten Steinkreuz auf Man (11. Jahrhundert). Der Runeneinschneider war, der Sprache nach zu urteilen, ein norwegischer Mann; aber die Harfe gehört zu einer Nebengruppe der irischen Harfe und hat im Norden kein Seitenstück.

Auf nordischen Denkmälern kommt die Dreieckharfe äußerst selten vor, und dies gilt bis weit hinein ins Mittelalter. Gut und deutlich dargestellt findet man sie vor allem auf einer Bildschnitzerei der Holzkirche von Opdal im Numedal[2]). Der nordische Sagenheld König Gunnar ist dort mit einem Harfentypus in Verbindung gebracht, welcher der irischen

Fig. 14. Der harfenspielende Gunnar in der Kirche von Opdal, Numedal. (Nach einer Zeichnung im »Archiv des Vereins zur Bewahrung norwegischer Denkmäler der Vorzeit« Christiania.)

1) *Musical and poetical relics of the Welsh Bards.* London 1794.

2) L. Dietrichsen gibt in *Norske Stave Kirker* als Entstehungszeit des Bildes den Schluß des 13. Jahrhunderts an; es ist mir jedoch bekannt, daß andere norwegische Archäologen dasselbe in das 10.—11. Jahrhundert versetzen.

Brian's Harfe anscheinend sehr nahe steht. Der Arm und das Vorderholz sind beide stark gebogen und vereinigen sich in einem Tierkopf mit geöffnetem Rachen. Die Zahl der Saiten beträgt anscheinend dreizehn. Von der Breite und Geräumigkeit des Resonanzkastens kann man sich leider keine Vorstellung machen, da das Instrument von der Seite gesehen wird (s. Fig. 14).

Eine zweite Harfe, von welcher man aber nur die rohen Umrisse unterscheiden kann, sieht man auf einem plump ausgeführten Taufstein (12. Jahrh.) in der Kirche von Lille Lyngby bei Arresee auf Seeland. Welchem Typus sie angehört, kann nicht bestimmt werden (s. Fig. 15). Als No. 3 folgt endlich noch eine Darstellung von Saul und David auf dem Nordportale der Kirche von Veilby bei Randers (12. Jahrh.); der letztere spielt darauf eine ganz kleine Handharfe, an welcher man 5 bis 6 Saiten unterscheiden kann; im ganzen sind es wohl deren 10. Andere nordische Harfen als diese sind mir nicht vor dem 14. Jahrhundert bekannt.

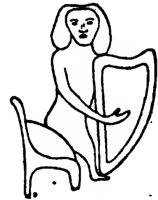


Fig. 15. Harfe auf einem Taufstein in Lille Lyngby Kirche. 12. Jahrh. (Nach dem Original gezeichnet.)

6. Die Harfe in Europa in späterer Zeit. Von ihrer vermutlichen Heimat auf den britischen Inseln ging die Harfe in den beiden vorkommenden Typen verhältnismäßig früh auf das Festland über. Die leichte *Angelsachsenharfe* ist augenscheinlich die Stammform für die kleine Sängerharfe, die sich in der Ritterzeit in der Hand sowohl des französischen Jongleurs als des deutschen Minnesängers findet, und die zugleich eine bedeutende Rolle in der Musikpflege des vornehmen Adels spielt. Auch *die irische* Harfe wurde von den Harfenspielern ihres Landes bald weit herum gebracht. Noch im 16. Jahrhundert wird die irische Harfe von italienischen Musikern als die vortrefflichste Harfe Europas gerühmt. In seinem *Dialogo della musica antica e moderna* schreibt z. B. Galilei:

»Unter den Saiteninstrumenten, die z. Z. in Italien im Gebrauch sind, steht die Harfe in erster Reihe. Dies uralte Instrument wurde, wie Dante mitteilt, aus *Irland* zu uns gebracht, wo die Harfen vorzüglich und in großer Anzahl angefertigt werden. Die Bewohner dieser Insel haben nämlich dieselben seit langer, langer Zeit gepflegt. Sie bringen die Harfe auch im Wappen ihres Königreichs an, malen sie auf ihre öffentlichen Gebäude und prägen sie auf ihre Münzen« [1]).

In Irland selbst hat das Harfenspiel, soweit man zurücksehen kann, die Liebe der Eingeborenen besessen. Barnaby Rich, der in Jakobs I. Zeit (1603—1625) Irland bereiste, teilt mit, daß die Irländer ihre eigenen Harfenspieler haben, welche sie so hoch achten, daß in Aufruhrszeiten

1) Ich zitiere hier gegen meine Disposition in diesem Abschnitte eine schriftliche Quelle, da im 16. Jahrhundert kein Zweifel mehr darüber sein kann, was mit einer »Harfe« gemeint ist.

keiner wagt, sie oder ihr Eigentum anzurühren. Ungefähr um dieselbe Zeit (1636) liest man in einer Geschichte von Irland, die als Manuskript in der Bibliothek der königlich irischen Akademie in Dublin liegt, daß man unter den Irländern nur wenig Frauen oder Männer findet, welche nicht die Harfe spielen können. Es existiert kaum ein vornehmes Haus, das nicht eins oder zwei dieser Instrumente besitzt und einen angestellten Harfenspieler hält, der bei Mahlzeiten und anderen Gelegenheiten vorspielt, wenn der Hausherr sich und seine Gäste mit Musik erfreuen will. Noch aus viel späterer Zeit hat man Beweise für die ausgeprägte Liebhaberei der Irländer für Harfe und Harfenspiel. Gleich den Troubadouren des Mittelalters zog noch im Anfang des 18. Jahrhunderts der blinde irische Harfner Turlough o' Carolan in seinem Land von Hof zu Hof, um die irischen Adelsfamilien mit seiner Musik zu unterhalten. Er spielte nicht um Geld, sondern wurde überall als Freund empfangen, ja sein Besuch wurde als eine Ehre angesehen, die er dem Hause erwies. Als er endlich als alter Mann und Gast eines seiner vornehmen Beschützer starb, rief das Gerücht von seinem Tode Leute aus allen Ständen herbei, darunter allein sechzig Priester. Die ganze Bevölkerung Irlands wetteiferte darin, das Gedächtnis des Verstorbenen zu ehren. In der St. Patrickskathedrale hat man seither an der Kirchenmauer eine Marmortafel zur Erinnerung an den »großen Carolan«, den letzten von Irlands Barden angebracht. Vergebens hat man seit Carolan's Tode versucht, die irische Nationalmusik wieder ins Leben zu rufen. Um soviel wie möglich von den alten irischen Harfenmelodien zu retten, erging 1792 von Belfast aus ein öffentlicher Aufruf, der alle Harfenspieler des Landes einlud, sich an einem bestimmten Tage vor einem Komitee von Gelehrten und Musikern einzufinden, um zu zeigen, was sie von alten irischen Melodien noch besäßen. Es fanden sich im ganzen zehn alte Männer ein; sechs davon waren blind. Der merkwürdigste von ihnen war der 97jährige Denis a Hempson, der nach dieser Zeit noch fünfzehn Jahre lebte. Im Jahre 1807 am Tag vor seinem Tode empfing er den Besuch des Sir Henry Bruce, eines irischen Priesters, der sich lebhaft für den alten Mann und seine Kunst interessierte. Der 112jährige Greis bat noch

Fig. 16. Der irische Harfenspieler *Denis a Hempson*. Gestorben 1807. (Nach *The Irish Harp, a lecture by* S. Shannon Millin. Belfast 1898.)

um seine Harfe, aber nachdem er einige Griffe in die Saiten getan hatte, sank er ermattet zurück in seinen Stuhl; seine Lebenskraft war gebrochen (s. Fig. 16).

Mit gutem Grund findet sich die Harfe noch jetzt als Wahrzeichen des irischen Volkes im Wappen von Großbritanien.

B. Lyra-Instrumente.

Die Seiten der Lyra wurden im Altertum, wie bekannt, von zwei schlanken, leicht auswärts gebogenen *Armen* gebildet, die von einem manchmal viereckig, manchmal rund gebauten *Resonanzkasten* ausgingen und oben durch einen Holzstab, das sogenannte *Joch* verbunden waren. Zwischen Resonanzkasten und Joch war eine Reihe Saiten gespannt, welche sich, da sie frei in einem offenen Raume lagen, von beiden Seiten greifen ließen. Die Saiten waren gewöhnlich alle von gleicher Länge; ihr verschiedener Ton war die Folge ihrer ungleichen Stärke und Spannung. In Griechenland trat dieses Instrument in zwei Formen auf, nämlich als *Kithara* mit viereckigem und als *Schildkrötenlyra* mit rundem Schallkasten. Die erste dieser Lyraformen erhielt Griechenland aus Asien; die andere kam der Tradition zufolge aus der Nachbarschaft Griechenlands, dem gegen Norden gelegenen Thrakien. Die Sage berichtet, daß Hermes, nachdem er die Schildkrötenlyra erfunden hatte, dieselbe dem thrakischen Sänger Orpheus schenkte. Als später thrakische Weiber den Orpheus zerrissen, warfen sie seine Leier ins Meer; dieselbe schwamm nach Lesbos, wo sie von Fischern gefunden und dem Terpander übergeben wurde.

1. Die Lyra in Deutschland. In derselben Handschrift, der das Bild der Rahmenharfe *Cythara anglica* entstammt, ist noch ein Instrument abgebildet, das augenscheinlich mit der antiken Lyra verwandt ist und *Cythara teutonica* genannt wird. Während die Rahmenharfe von dem Verfasser der Handschrift auf England zurückgeführt wird, ist also diese Lyra als ein speziell deutsches Musikinstrument charakterisiert. Daß es wirklich die antike Lyra sei, die sich bei den germanischen Volksstämmen im Gebrauch gehalten hat, wird noch durch andere Beispiele bekräftigt, welche zugleich den Weg zeigen, den das alte Instrument auf seinen Wanderungen von den Mittelmeervölkern in das barbarische Mitteleuropa gegangen ist.

Die erste Erwähnung verdient hier Oskar Fleischer's Entdeckung eines vorhistorischen europäischen Lyrabildes in einem ungarischen Grabfund [1]). In Marz bei Oedenburg in Ungarn, also unmittelbar nördlich von der griechischen Halbinsel und in der Nachbarschaft Thrakiens, der vermutlichen Heimat der antiken Schildkrötenlyra, wurde in den neunziger Jahren eine Urne ausgegraben, die jetzt in Wien aufbewahrt

1) Oskar Fleischer, Musikinstrumente aus Deutscher Urzeit, Allgem. Musikzeitung 1893. Nr. 30—32.

wird. Auf derselben sieht man einen Mann, der ein lyraähnliches Saiteninstrument spielt, das wie die älteste griechische Lyra nur vier Saiten hat (s. Fig. 17). Es wird angenommen, daß die Urne der Zeit zwischen dem 8. bis 5. Jahrh. v. Chr. entstammt. Wie weit Fleischer im Recht ist, wenn er aus der Fundstelle schließt, daß diese Lyra germanisch sei, ist nicht meine Sache zu bestimmen. Meiner Vermutung nach bedeutet das Vorkommen der Lyra bei einem mitteleuropäischen vorhistorischen Volksstamm höchstens, daß das Instrument wahrscheinlich sehr frühzeitig bei den Germanen eingeführt wurde; im frühen Mittelalter kann es jedenfalls faktisch in deren Besitz nachgewiesen werden[1]).

Fig. 17. Lyraspieler auf einer Urne in dem naturhistorischen Hofmuseum in Wien. 8.—5. Jahrh. v. Chr.



Fig. 18. Lyraähnliches Zeichen auf einem Felsenbild aus Schweden. (Nach Baltzer: *Glyphes des rochers du Bohuslen.*)

Fig. 19. Allemannische Kriegerlyra. 4.—7. Jh. n. Chr. Im Museum für Völkerkunde in Berlin. (Nach dem Original gezeichnet.)

Die ersten Überreste einer Lyra, die man mit vollem Recht als germanisch bezeichnen darf, wurden im Jahre 1846 in einem Kriegergrabe in Oberflacht bei Tuttlingen im württembergischen Schwarzwald gefunden[2]), und dieser Fund ist in neuester Zeit durch einen zweiten in derselben Gegend vervollständigt worden[3]). In einem Kriegergrab des benachbarten Lupfenberges fand man nämlich das Skelett eines Mannes, in dessen Arm ein vollständiges und vollkommen gut erhaltenes Exemplar einer Lyra lag. Gleich den griechischen Lyrainstrumenten ist diese allemannische Leier mit Steg und Saitenhalter versehen. Wie die sechs Schrauben, die im Joch angebracht sind, zeigen, war sie sechssaitig und wurde an einem Bande um den Hals getragen. Zur Befestigung eines solchen dienten nämlich augenscheinlich die beiden Holzzapfen, welche zu beiden Seiten der Schrauben im Joch eingesetzt sind (s. Fig. 19). Nach der Ansicht der Archäologen stammen diese Funde aus der Zeit zwischen dem 4. bis 7. Jahrhundert.

1) Ich will nicht unerwähnt lassen, daß bereits auf nordischen Felsenbildern (*Helleristninger*) aus dem Bronzezeitalter sich möglicherweise (obschon es sehr unsicher ist) Bilder von Lyren befinden (s. Fig. 18); vergl. damit der Verfasserin Abhandlung *Om Nordevropas gamle Strengeinstrumenter* in: *Aarsberetning fra Foreningen til norske Fortidsmindesmaerkers Bevaring.* Jahrgang 1903.

2) S. Dietrich und Wolfgang Menzel, die Heidengräber in Lupfen b. Oberflacht. Im Auftrage d. Württemberg. Altertumsvereins.

3) S. Oskar Fleischer, Die Musikinstrumente des Altertums und Mittelalters in germanischen Ländern, in O. Paul, Grundriß d. germanischen Philologie III. S. 567 ff.

Hiermit sind wir nun bei der oben erwähnten *Cythara teutonica* (9. Jahrh.) angelangt, welche Gerbert in einer aus Deutschland stammenden Handschrift fand (s. Fig. 20). Man findet auf diesem Bild nicht mehr die Lyra in ihrer ursprünglichen klassischen Gestalt. Die schlanken Leierarme, welche sich, wie gesagt, bei der antiken Lyra auseinander bogen und oben durch ein selbständiges Joch verbunden waren, sind im Gegenteil hier gegeneinander geneigt und schmelzen oben vollständig zu einem geschlossenen Rahmen zusammen. Von einem am unteren Ende des Resonanzkastens angebrachten Saitenhalter steigen zu diesem Bogen sieben Saiten empor. Genau dieselbe Einrichtung zeigt eine andere fünfsaitige und mit Steg versehene Lyra in demselben Manuskript[1]). Von da an bis zum 14. Jahrhundert bleibt diese »Rundleier« ein ständiger Lyrentypus in Europa und wiederholt sich verhältnismäßig häufig in dem mittelalterlichen Bildermaterial. Ein besonders schönes Beispiel einer solchen deutschen Rundleier befindet sich u. A. auf einem emaillierten Tragaltar im Welfenschatz in Wien, einer Arbeit des Elbertus Kien um 1130. (Abgebildet in Falke & Frauenberger's kürzlich herausgegebenem Prachtwerk: »Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters«. Frankfurt a/M. 1904, Taf. 18.)

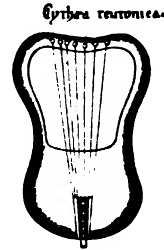


Fig. 20. Deutsches Saitenspiel. 9. Jahrh. (Gerbert: *de cantu et musica sacra.*)

2. Die Rundlyra bei den Angelsachsen. Bei den Angelsachsen kann die Rundleier bereits im 7. und 8. Jahrhundert nachgewiesen werden. Ihre Saitenzahl schwankt in England zwischen fünf, sechs und sieben. Ein vortreffliches Bild einer angelsächsischen Lyra findet sich in einer Handschrift in der Bibliothek der Kathedrale von Durham (s. Fig. 21). Dasselbe gehört ins 8. Jahrhundert und bietet ein besonderes Interesse wegen der Bänder, welche oben die frühere, jetzt auf andern Bildern ganz verwischte Grenzlinie zwischen Joch und Arm bezeichnen. Im Joch

Fig. 21. Angelsächsische Rundlyra. 8. Jahrh. (Nach Westwood: *Palaeographia sacra pictoria.*)

1) S. Gerbert, *De cantu et musica sacra* II.

sieht man fünf regelmäßige runde Ringe, welche offenbar die Enden oder die Köpfe der Stimmschrauben vorstellen. Das Einzige, was das Bild nicht zeigt, ist das Befestigen der Saiten am Resonanzkasten. Man kann nur vermuten, daß sich dieselben auf der hinteren Seite des Schallkastens über einen Resonanzboden fortgesetzt haben, um endlich über einen Steg den Saitenhalter zu erreichen. So war bekanntlich Gerbert's *Cythara teutonica* eingerichtet. Auch eine andere angelsächsische Rundleier aus dem 13. Jahrhundert zeigt dieselben Einzelheiten mit Hinzufügung zweier runder und zweier viereckiger Schallöcher, welche dazu dienen sollten, die Resonanz zu befördern (s. Fig. 22).

Fig. 22. Angelsächsische Rundlyra. 13. Jh. Ms. Harl. 2804. brit. Mus. (Nach dem Originale gezeichnet.)

3. Lyrainstrumente auf nordischen Denkmälern. In naher Verwandtschaft mit der *Cythara teutonica* steht auch ein norwegisches Saitenspiel, das vor einigen Jahren auf Kravik in Numedal gefunden wurde und jetzt im Staatsmuseum in Christiania aufbewahrt wird. Im Verhältnis zu ihren deutschen und angelsächsischen Verwandten ist diese Rundleier recht jung; die norwegischen Archäologen meinen, daß sie höchstens aus dem 14. Jahrhundert stamme, möglicherweise auch noch viel jünger sei; indessen habe ich auch Urteile gehört, die nach der entgegengesetzten Richtung weisen. Als Typus schließt sich das norwegische Instrument nahe an die gewöhnliche Rundleier an, und die Abweichungen in der Form haben nur wenig das Aussehen neuerer Erfindung, man hat vielmehr den Eindruck einer Anlehnung an die allemannische und alte griechische Lyra. (Siehe besonders das von den Armen deutlich getrennte Joch.) Die norwegische Rundleier ist alles in allem 27 Zoll lang und 9—10 Zoll breit. Als sie seiner Zeit ins Museum kam, war sie der Länge nach zerbrochen und ein Stück des Joches abhanden gekommen. Man leimte daher das Instrument zusammen und ersetzte das fehlende Stück durch ein neues[1]. Trotzdem ist das Instrument nicht ganz vollständig; von dem länglichen Schallkasten existiert nur der gewölbte trogförmige Rücken, der Resonanzboden dagegen ist verschwunden, nur von den Nägeln, die denselben festgehalten haben, finden sich noch Spuren. Von der Beschaffenheit des Resonanzbodens kann man sich daher nur durch Untersuchung der deutschen und angelsächsischen Rundlyra einen Begriff machen. Vermutlich war er mit Schallöchern versehen und bildete die Unterlage für einen Steg, welcher die Saiten stützte und außerdem dazu diente, die Schwingungen auf den

1) Im Katalog wird dabei bemerkt, daß man in demselben vielleicht ein Schraubenloch zuviel gemacht hat.

Resonanzboden zu übertragen. Daß das Instrument mit einem Saitenhalter versehen war, zeigt der runde, mit einem großen Loch durchbohrte Knopf, der den Schallkasten an seinem untern Ende abschließt und ohne Zweifel zum Festbinden des Saitenhalters gedient hat. Von diesem haben sich die Saiten wahrscheinlich fächerförmig gegen die Schrauben erstreckt, welche in den sechs Löchern des Joches steckten; eine dieser Schrauben sitzt noch an ihrem Platz (s. Fig. 23).

Norwegen hat außer diesem noch einen anderen Lyrentypus besessen, der auf norwegischen Bildschnitzereien aus dem Mittelalter dreimal nachgewiesen werden kann und außerdem noch auf einem norwegischen Taufstein vorkommt, alle viermal in Darstellungen der Gunnarssage.

Am schönsten und klarsten zeigt sich das Instrument auf zwei Kirchenportalen, die ursprünglich den Kirchen von Hyllestad und Austad in Sätersdal angehört haben, aber nun in das Staatsmuseum in Christiania übergeführt worden sind. Bei der Lyra des Austader Portals sieht man zwei gebogene Arme, welche oben zusammentreffen, um sich wie ein Rahmen um die anscheinend freiliegenden Saiten zu schließen. Unten sieht man die Oberfläche des kreisrunden Resonanzkastens. An der Stelle, wo die Arme sich oben vereinigen, ist eine Krone angebracht, die buchstäblich dem Instrument ein »königliches« Ansehen gibt. Vielleicht war diese Krone nur eine Verzierung, vielleicht war sie die Anknüpfungsstelle für die lotrecht aufgespannten Saiten (s. Fig. 24).

Fig. 23. Norwegische Lyra. Im Staatsmuseum in Christiania. (Nach einer Photographie.)

Ganz dasselbe Aussehen hat Gunnar's Saitenspiel auf der prachtvoll geschnitzten Tür der Hyllestadkirche. Nur zeigt sich hier das Instrument in der umgekehrten Stellung, so daß der Resonanzkasten nach oben gekehrt ist; die Krone, hier zu einem runden Knopf umgebildet, steht nach unten. Da Gunnar's Füße auf beiden Abbildungen am breiten Teil der birnförmigen Öffnung in die Saiten greifen, so ist seine Stellung auf dem

Fig. 24. Bruchstück des Austadportals. (Nach einer Photographie.)

zuletzt genannten Bild ungleich bequemer als auf dem Austadbild, w
er, um die Anschlagsstelle zu erreichen, buchstäblich mit dem Kopf na
unten und den Füßen in der Höhe liegen m
(s. Fig. 25).

Viel unvollkommener gezeichnet ist »d
Harfe« auf den zwei letzten Darstellungen, v
welchen sich die eine auf einem Armlehnstu
aus der Hitterdalskirche in Telemarken befi
det (jetzt in der Kirche von Gol auf Bygd
während das andere auf einem Taufstein a
Norums Kirche in Bohus Lehn steht. (Jet
im historischen Museum in Stockholm s. Fig. 2
u. 27.) Nachdem man die beiden vorhergehen-
den Bilder von Austad und Hyllestad betracht
hat, erkennt man jedoch mit Leichtigkeit dasselbe Instrument, welches hier auf der Erde liegt, während Gunnar stehend abgebildet wird; im ersten Fall zugleich *en face*, vielleicht weil dem Zeichner die Fähigkeit gefehlt hat, ihn in der schwierigen liegenden Stellung im Profil darzustellen. Man erkennt leicht dieselben Umrisse mit der birnförmigen Saitenöffnung; ja selbst den Knopf oder die Krone, welche oben die beiden Arme verbindet, kann man auf der im übrigen recht rohen Darstellung herausfinden.

Es ist mir leider nicht gelungen, mehr als diese vier Bilder von dieser merkwürdigen Lyravariante zu finden. Das einzige Beispiel, das ich außerhalb Norwegens von einem ähnlichen Instrument gesehen habe, befand sich in einem slavischen Manuskript, woraus es von dessen Eigentümer für die Bildersammlung, welche mit der Instrumentenkollektion des Brüsseler Konservatoriums verbunden ist, faksimiliert worden ist. Das Instrument, welches dem 13. Jahrhundert angehört, hat hier drei deutliche Saiten, ist aber im übrigen so dürftig dargestellt, daß man sich unmöglich einen klaren Begriff von dessen Einrichtung machen kann (s. Fig. 28).

Fig. 25. Tür der *Hyllestadkirche*. (Nach einer Photographie.)

und nur auf Denkmälern aus sehr früher Zeit vorkommen, könnte darauf hindeuten, daß sie zu ihrer Zeit als Versuche, die zweckmäßigste Form für ein gezupftes Instrument zu finden, entstanden sind, Versuche, die möglicher-

Fig. 28. Saitenspiel aus einem slavischen Manuskript. 13. Jahrh. (Nach einem Faksimile in Brüssel.)

weise mit der in akustischer Hinsicht merkwürdig entwickelten Rahmenharfe ihren Abschluß fanden.

Von regelmäßig viereckiger Form ist erstens das Saiteninstrument, welches auf den Steinkreuzen in Ullard und Castledermot (in den irischen Grafschaften Kilkenny und Kildare gelegen) abgebildet ist. Diese beiden Steinkreuze gehören wahrscheinlich einer und derselben Zeit an, nach Schätzung der Archäologen der Zeit um 800; aber nur das erste ist bis jetzt von den Historikern beachtet worden.

Fig. 29.
Die Ullardharfe in Bunting's *»Ancient music of Ireland«.*

Es war der irische Musikschriftsteller Edward Bunting, welcher zuerst im Jahre 1845 die Aufmerksamkeit auf das Ullardkreuz und seinen merkwürdigen Harfenspieler hinlenkte. In seinem Buche *Ancient music of Ireland* brachte er eine Zeichnung von dem auf dem linken Arm des Kreuzes abgebildeten Harfentypus; seiner Meinung nach zeigt derselbe nämlich ein in Europa vollständig alleinstehendes Beispiel einer Harfe ohne Vorderholz. Da dieses ja bei der gewöhnlichen mittelalterlichen Harfe Europas unentbehrlich ist, dagegen bei der Winkelharfe des Altertums fehlte, sah Bunting in der Ullardharfe einen schlagenden Beweis für die alte Tradition einer prähistorischen Verbindung zwischen Irlands ursprünglichen Bewohnern und den alten Egyptern.

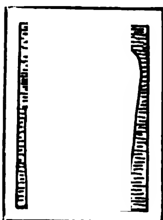


Fig. 30. Dieselbe in O'Neill's *»The most ancient crosses of ancient Ireland«.*

Im Herbst 1902 hatte ich bei einem Besuch in London Gelegenheit, in der Bibliothek des British Museum Bunting's Zeichnung[1]) mit einer anderen zu vergleichen, welche sich in O'Neill's: *The most ancient crosses of ancient Ireland* befindet. Es zeigte sich, daß die sogenannte »Harfe« welche in Bunting's Werk als ein viereckiges Saiteninstrument ohne Vorderholz wiedergegeben ist, in O'Neill's Buch Dreieckform hatte und im Besitz eines sehr deutlichen Vorderholzes war. Beide Abbildungen sind hier wiedergegeben (s. Fig. 29 u. 30).

Die merkwürdige Abweichung der beiden Darstellungen voneinander hat mich seither veranlaßt, bei einem Besuch in Dublin selbst darauf auszugehen, das alte Kreuz persönlich in Augenschein zu nehmen. Eine

1) In neuerer Zeit u. a. in Engel's großen illustrierten Katalog der Musikinstrumente des Kensington-Museums aufgenommen.

genaue Untersuchung ergab dabei, daß O'Neill's Zeichnung ganz unrichtig war, und daß Bunting's Abbildung nur teilweise mit dem Original übereinstimmte. Auf diesem sieht man ein viereckiges Saiteninstrument, das mit seinem Spieler den ganzen linken Arm des Kreuzes ausfüllt und von einem erhöhten Rand umgeben ist, welcher indessen so dicht am Instrumente liegt, daß es in Wirklichkeit unmöglich ist, mit Sicherheit festzustellen, ob dieses Instrument mit einem Vorderholz versehen war oder nicht. Es ist nämlich wohl denkbar, daß der Bildhauer aus Mangel an Platz genötigt war, das Vorderholz und den Rand in eins zusammenzufassen. Eine solche Annahme ist bei Bunting's Wiedergabe vollkommen ausgeschlossen, weil der Zeichner ohne weiteres die Saiten der Harfe ein gutes Stück vom Rand zurückgerückt und obendrein einen vollkommenen und deutlichen Abschluß an den Ober- und Unterarm des Instrumentes hinzugedichtet hat. Ein solcher kann wenigstens jetzt beim Original nicht mehr unterschieden werden. Bunting's Zeichner hat endlich auch des Spielers rechten Arm und Hand sich ein gutes Stück über die Saiten hinstrecken lassen; auf dem Original sieht man nur ein Stückchen des Armes unterhalb des Ellenbogens (s. Fig. 31).

Fig. 31. Das Ullardsaitenspiel (nach dem Original gezeichnet).

Das Instrument, welches auf dem Ullardkreuz zu sehen ist, ist meiner Meinung nach ein Schwesterinstrument desjenigen, welches auf dem in Castledermot einige Meilen davon aufgestellten Steinkreuz abgebildet ist. Mr. Coffey, der Direktor der archäologischen Abteilung des Dubliner Museums, schickte mir nach meiner Heimkehr ein Bild dieses Kreuzes, das viel deutlicher, als das Ullardkreuz, eine Vorstellung von der Natur des erwähnten Instrumentes gibt. Man sieht in diesem Falle deutlich, daß die Saiten auf allen Seiten von einem viereckigen Rahmen umgeben sind, sodaß es nach meiner Meinung nun feststehen muß, daß Bunting's »Entdeckung« einer irischen Harfe ohne Vorderholz eitel Phantasie und eine Folge der recht frei ausgeführten Zeichnung ist, die ihm zu Gebote stand (s. Fig. 32 u. 33).

Ein drittes Beispiel der keltischen Viereckharfe sieht man auf dem sogenannten Martinskreuz auf der schottischen Insel Jona. (Abgebildet in Romilly Allen's *The early Christian Monuments of Scotland*, Edinburgh 1903.) Das Instrument wird hier von einem knieenden Musiker gespielt, welcher mit seiner rechten Hand in die anscheinend jetzt ganz verwischten Saiten greift.

Außerhalb Irlands sind nur vereinzelte Beispiele ähnlicher Saiteninstrumente bekannt. In einem deutschen Manuskript aus dem

Fig. 33. Der linke Arm des Kreuzes in vergrößertem Maßstabe.

Fig. 32. Das Kreuz in Castledermot. (Nach einer Photographie.)

Fig. 34. Viereckiges Saitenspiel. (Nach Hefner Alteneck: *Trachten des christlichen Mittelalters.*)

10. Jahrhundert[1]) findet sich erst ein Saitenspiel von vollkommen viereckiger Form; doch sind die Dimensionen viel größer, und die ganze Anordnung weicht insofern von der obenstehenden ab, als das Instrument in diesem Falle vollständig den Charakter einer Lyra hat; man sieht einen großen viereckigen Resonanzkasten, zwei ausgeschweifte Leierarme und ein mächtiges giebelförmiges Joch (s. Fig. 34). Dagegen ist es höchst überraschend, auf einem in Jerusalem im 11. Jahrhundert hergestellten *byzantinischen* Relief ein nach meiner Erfahrung ganz alleinstehendes Seitenstück zur Ullardharfe und Castledermotharfe zu finden. Das in Elfenbein ausgeführte kleine Kunstwerk zeigt ein ganzes Orchester in Tätigkeit; unter den Instrumenten erkennt man die Viereck-

Fig. 35. Byzantinisches Relief. 11. Jahrh. Links sieht man ein viereckiges Saitenspiel wie die Ullardharfe. (Nach Cahier: *Nouveaux mélanges d'archéologie* II Paris. 1874).

1) Psalterium in der Stuttgarter Bibliothek.

harfe, welche sich 200 Jahre früher auf den irischen Steinkreuzen zeigt (s. Fig. 35).

Ein ganz fremdes Instrument begegnet uns auf dem hohen Steinkreuz von Durrow. Die Archäologen faßten es lange unrichtig als Harfe auf, und die verwischten Konturen des alten Steinbildes machen das Mißverständnis erklärlich; es gehören scharfe Augen dazu, die schwach angedeuteten Striche, welche den Umriß des seltenen alten Instrumentes bilden, zu entdecken. Miss Margaret Stokes hat in Verbindung mit Mr. Hipkins und verschiedenen andern englischen Musikgelehrten das Verdienst, endlich eine in allen Einzelheiten getreue Kopie des alten Steinbildes zuwege gebracht zu haben. Infolge dessen ist es nun festgestellt, daß das auf demselben wiedergegebene alte Musikinstrument allerdings in einzelnen Punkten einer Harfe gleicht, aber in anderen eine bis jetzt unbekannte Übergangsform von der Lyra zur Harfe darstellt (s. Fig. 36).

Fig. 36. Miß Stokes Rekonstruktion des Saitenspieles auf dem Durrowkreuze. (Nach Margaret Stokes: *The high Crosses of Castledermot and Durrow* 1898.)

Fig. 37. Archäisch-chaldäische Lyra aus Tello. (Nach Perret et Chipiez *L'Art dans l'Antiquité.*)

Ganz lyramäßig ist zum Beispiel der große viereckige Schallkasten, von dessen Unterseite sechs Saiten ausgehen. Auf ihrem Weg über den Resonanzboden passieren dieselben einen schräg gestellten Steg und erreichen endlich über den offenen Raum zwischen den Leierarmen die Stimmschrauben[1]). Diese sind jedoch nicht, wie bei der gewöhnlichen Lyra, in einem selbständigen Joch angebracht, sondern haben im

1) Interessant ist die Ähnlichkeit der Durrowleier mit einer archäisch-chaldäischen Lyra, welche auf einem Bas-Relief aus Tello (jetzt im Louvre) abgebildet ist. Das betreffende Instrument zeigt sich in den Hauptzügen als eine mächtige Lyra, indem zwei Arme auf beiden Seiten eines großen viereckigen Schallkastens aufsteigen und oben durch ein Joch verbunden sind; aber während die Saiten bei dieser Lyraform im Altertum in der Regel lotrecht vom Resonanzkasten zum Joch aufsteigen und gewöhnlich gleichmäßig über den offenen viereckigen Saitenraum verteilt sind, steigen sie in diesem Falle wie bei der Durrowleier fächerförmig aus der einen Ecke des Rahmens auf, um sich erst oben nach den Stimmschrauben auszubreiten, welche verhältnismäßig weit auseinander im Joche sitzen (s. Fig. 37).

linken Lyraarm ihren Platz. Quer über die Saiten hinweg biegt sich dieser nach rechts, bis er mit dem rechten, in diesem Falle geraden Lyraarm zusammentrifft. Es ist dieser wie ein Harfenbogen gestaltete linke Leierarm, welcher, in Verbindung mit dem vorderholzähnlichen geraden Arm oberflächlich angesehen, dem Instrument die erwähnte Ähnlichkeit mit einer Harfe gibt.

Nahe verwandt mit dem merkwürdigen Instrument, das Miß Stokes auf dem Kreuz in Durrow fand, ist augenscheinlich das Saitenspiel, das Westwood mit großer Mühe aus einer vom Feuer stark mitgenommenen Handschrift im britischen Museum mit Hilfe der Lupe wieder hergestellt hat. Auf diesem in historischen Werken oft benutzten Bilde hat das Instrument freilich eine größere Anzahl Saiten als bei Miß Stokes, die Saiten sind auch lotrecht gestellt und ermangeln der Stütze des genannten schrägen Steges; aber die Form des Instrumentes, der große Resonanzkasten, der gebogene Arm und das in diesem Falle sehr kunstreich geschnitzte Vorderholz sind alles Momente, welche sich auch bei der Durrowlyra vorfinden (s. Fig. 38).

Fig. 38. Die Rekonstruktion Westwood's, der Harfe i. Ms. Vitellius F XI Brit. Mus. 10. Jahrh.

In einer Handschrift des britischen Museums (*Harl. 3240 f. 22*) finden sich zwei Beispiele eines Saiteninstrumentes, welches mehr als irgend ein anderes, das mir bis jetzt begegnet ist, auf der Grenze zwischen Lyra und Dreieckharfe steht. Der linke Leierarm ist hier zu einem Minimum verkürzt, sodaß der hochentwickelte Resonanzkasten und das Joch beinahe unmittelbar aneinandergrenzen. Der rechte Arm erhält dadurch vollständig den Charakter eines Vorderholzes; man ist sogar im Zweifel, ob das bewußte Instrument Lyra oder Harfe genannt werden soll. Das Manuskript, das seiner Nomenklatur nach englisch ist, gehört in das 14. Jahrhundert und zeigt, daß die Versuche, welche im alten Irland bereits frühzeitig vorgenommen wurden, um Lyra und Harfe zu kombinieren, auf den britischen Inseln noch in späterer Zeit fortgesetzt wurden und dann ebenso wie früher zu interessanten Neubildungen auf dem Gebiete der Instrumentenfabrikation führten (s. Fig. 39).

Fig. 39. Harfen-Lyra aus Ms. Harl. 3240 f. 22. Brit. Mus. (14. Jahrh.)

Als ein merkwürdiges Unikum steht die Harfe da, welche auf einer dänischen Freskomalerei in der Kirche von Aal bei Varde dargestellt ist. Möglicherweise ist dieses Instrument nur ein Erzeugnis der Phantasie

des Malers; jedenfalls kann es weder dem Geschlecht der Harfen noch demjenigen der Lyren beigezählt werden. Am ehesten kann man es als eine Art *Psalterium* auffassen. Es sind nämlich im ganzen 3 Saiten, welche ganz deutlich über einen anscheinend vollständig flachen Resonanzboden gelegt sind, der nahezu die Form einer Schuhsohle hat, ein Oval mit flach eingebogenen Seiten. Mit Rücksicht auf diese Form werden die Saiten in der Mitte durch einen Bügel zusammengehalten und breiten sich von diesem fächerförmig nach beiden Seiten aus, bis sie die im Ober- und Unterteil des Resonanzbodens angebrachten Stimmschrauben oder Knöpfe erreichen (s. Fig. 40).

Fig. 40. König David auf d. Freskomalerei in d. Kirche v. Aal b. Varde in Dänemark (12. Jahrh.)

Aus dem Befunde der Denkmäler geht vorläufig das Nachstehende hervor:

Das einzige Saiteninstrument, das in Mittel- und Nordeuropa bis in vorhistorische Zeit zurückverfolgt werden kann, ist die Lyra. Eine Lyrenform, die sich nahe an die griechische anschließt, tritt im letzten Jahrtausend v. Chr. in der Donauebene und in der Völkerwanderungszeit in der Rheingegend auf. Eine davon abgeleitete Form, die Rundleier, im 9. Jahrhundert als *Cythara teutonica* bezeichnet, kommt bereits im 8. Jahrhundert bei den Angelsachsen vor und ist endlich auch ein Hauptinstrument in den ältesten nordischen Bildwerken (Holzkirchen).

Die eigentliche Harfe zeigt sich zu allererst auf den britischen Inseln; die Hypothese von deren germanischem Ursprung findet in den Denkmälern keine Stütze. Ihr frühestes Auftreten bei anderen Volksstämmen deutet überall, wo man es kontrollieren kann, nach den britischen Inseln hin: 1. in Deutschland wird sie *Cythara anglica* genannt. 2. Das älteste nordische Bild einer Rahmenharfe tritt bei halb keltisierten Nordländern der Insel Man auf und zeigt eine Nebenform, die sonst absolut nur auf irischem Gebiet gefunden wird. 3. Später kommt die Harfe neben den viel zahlreicheren Rundleiern einmal auf den nordischen Gunnarbildern vor und zeigt in diesem Falle eine kurze, schwere Form, welche an die irische Spielmannsharfe erinnert. Auch die späteren Nachrichten deuten auf eine Einwirkung der britischen Inseln.

Auf den britischen Inseln selbst tritt die Harfe häufig auf, sowohl bei den Iren wie bei den Angelsachsen. Bei den letzteren nimmt sie immer eine und dieselbe Gestalt an und ist eine schlanke Handharfe von leicht kenntlicher Form. Bei den Irländern dagegen kann man zahlreiche

Schattierungen beobachten, die Dreieckharfe zeigt sich sowohl in großem wie in kleinem Format, mit großem Resonanzkasten usw.; aber gleichzeitig trifft man dort auch Harfen, bei welchen die regelmäßige Dreieckgestalt durch andere Formen ersetzt ist. Einige sind Dreiecke mit einer unten zu einer Fläche abgestumpften Spitze; andere sind regelmäßig viereckig, wieder andere sind viereckig mit abgerundeter Ecke und zeigen sich als Mittelding zwischen Lyra und Harfe. Diese Vielseitigkeit zeigt, daß Iren und Briten die Meister gewesen sind, während die Angelsachsen nur ihre Schüler waren.

Die ganze Situation erlaubt wohl, zu ihrer Erklärung eine Hypothese zu wagen: die ersten bekannten Eigentümer der Harfe waren die Kelten auf den britischen Inseln. Bei diesen findet sich die Harfe in einer erstaunlichen Menge von Varianten, ein Beweis, daß das Volk experimentierend zu Werke ging. Durch allerlei Änderungen der Harfen- und Lyraform gelangten sie schließlich zur Dreieckharfe und stellten dann diese Form als diejenige fest, welche ihre Aufgabe am besten löste. Die Kelten sind die Erfinder der Harfe. Wir wollen nun untersuchen, in wie weit sich diese Hypothese mit den Zeugnissen der schriftlichen Quellen vereinbaren läßt.

II. Die Saiteninstrumente in der Literatur.

A. Die Harfe der Germanen.

Da das Wort »Harfe« im älteren Mittelalter den germanischen Völkern gemeinsam ist und nur bei ihnen vorkommt, kann dieser Name ohne Bedenken als von den alten Germanen herstammend angesehen werden. Die etymologische Bedeutung des Substantives ist noch nicht gefunden [1]), dagegen erscheint in mehreren germanischen Sprachen ein davon abgeleitetes Zeitwort: *harpfen*, *herpfen*, *harfen*, (davon ein *Harfner*, d. i. ein Spielmann) und zwar in der Bedeutung: »auf dem Saitenspiel spielen«; im Mittelalter wendet man dies Wort allein auf gezupfte Instrumente an [2]), später wird es aber bisweilen auch von gestrichenen gebraucht[3]). Es ist daher wahrscheinlich, daß das Wort »Harfe« im Anfang nur den allgemeinen Begriff: ein Saiteninstrument, dessen Saiten geharpfet, d. h. gezupft werden, bezeichnet hat.

---

1) S. Kluge, »Etymolog. Wörterbuch d. deutschen Sprache« 1899.

2) So u. a. in einer Münchener Handschrift (zitiert in Schmeller's bayr. Wörterbuch unter *Rotten*). »Als Her David sein Rotten spien, wan er darauf *herpfen* wolt«. Das englische Pendant dazu ist aus dem 14. Jahrhundert *Chaucer's* Bettelmönch: »*singing to the rote and harpying*« usw.

3) Siehe Peder Syv, Sprichwörter I, 373. »Ein böser Harfner kratzt immer auf der alten Saite«. In Schweden benutzt man dementsprechend noch jetzt den Namen »*Nyckel-Harpe*« für die uralte, aus Deutschland eingeführte *Schlüsselgeige*.

1. Die Harfe im germanischen Altertum. In der Literatur erscheint die Harfe zuerst in Fortunatus' (6. Jahrh.)[1]) bekanntem Gedicht:

Romanusque lyra, plaudet tibi Barbarus harpa
Graecus Achilliaca, Chrotta Brittanna canat.

Über die Beschaffenheit dieser sogenannten »barbarischen Harfe« sagt aber Fortunatus nichts Näheres. Nur so viel ist klar, daß der Dichter die »Harfe« als den Barbaren eigentümlich ansieht; und der Zusammenhang zeigt, daß unter den »Barbaren« die Germanen oder vielmehr die in Gallien wohnhaften Franken gemeint sind. Über den Gebrauch der Saiteninstrumente bei den genannten Völkern besitzen wir noch ältere Berichte. Jordanus erzählt (c. 5) »daß die mächtigen Taten der Vorfahren an den Höfen der gotischen Könige zur »Cythara« besungen wurden«. Von dem Könige der Vandalen, Gelimer, berichtet Prokop[2]), daß er, eingeschlossen in der numidischen Bergfestung Pappua, den belagernden griechischen Heerführer Belisar um dreierlei bat: um ein Brot, seinen Hunger zu stillen, einen Schwamm, seine rotgeweinten Augen zu baden, und ein Saitenspiel, damit einen selbstverfaßten Gesang zu begleiten«[3]).

Was diese Saitenspiele für Instrumente gewesen sind, darüber hat man keine näheren Erklärungen; da das Wort »Harfe« indessen das einzige ist, das in den ältesten germanischen Schriften vorkommt, darf man annehmen, daß sowohl Goten als Vandalen ihren Saitenspielen diesen Namen gegeben haben. Was man ersehen kann, ist, daß das Instrument zur Begleitung von Gesang benutzt wurde und daß es nicht nur von fachmäßigen Spielern, sondern auch von Königen gespielt wurde. Diese Rolle als Privatinstrument ist, wie wir später sehen werden, den Harfen der Germanen gemeinsam.

2. Die Harfe bei den Angelsachsen. Die *hearp* der Angelsachsen, die dichterisch auch *gleó-béam* (Freudenbaum oder Musikbaum) genannt wird, erwähnt schon das Beowulfslied, dessen Entstehung in das 8. Jahrhundert gesetzt wird. Mit dem »Freudenbaum« im Arm, stimmt der angelsächsische Skalde seinen Gesang an, in welchem er bald die Taten der tapferen Helden feiert und die Krieger zu edler Tat anspornt, bald das Lob des Schöpfers singt. Oft hört man ihn auch zum Klang der Harfe die Vergänglichkeit des Menschen beklagen. Es ist nicht nur

1) *Venantii Fortunati Poëmata* Ausg. 1617.

2) *De bello Vand.* II 6.

3) Cassiodor, *Var.* II 40f. berichtet, daß Chlodowech, der Begründer des fränkischen Reiches, den Ostgotenkönig Theodorich aufforderte, ihm »einen Cytharaspieler« zur Unterhaltung bei den Mahlzeiten zu schicken. Man weiß indessen nicht, ob er einen gotischen oder römischen Künstler meint.

der Skalde, der in »der Harfe gewundene Saiten« greift, im Beowulfslied wird auch von dem alten lebenserfahrenen König berichtet, der bald den Freudenbaum rührt, bald einen kunstreichen Gesang anstimmt[1]). Es ist ohne Zweifel diese angelsächsische *hearp*, die bereits in Beda's lateinischer Kirchengeschichte (7. Jahrhundert) besprochen wird; man erfährt dort, daß die »Cythara« bei den Gelagen der Angelsachsen von Hand zu Hand geht, sodaß die Gäste alle nach der Reihe ein Lied zu ihren Klängen singen müssen. Es ist eine Schande für denjenigen, der nicht am Gesang teilnehmen kann. Kaedmon erhebt sich jedesmal beschämt von der Festtafel und verläßt die Festhalle, wenn sich die Cythara seinem Platze nähert. — Jeder Angelsachse, der eine gute Erziehung genossen hat, muß »die Harfe schlagen« können und im Besitz »einer Harfe« sein. Über dieses Instrument hat er volle Verfügung und Eigentumsrecht; nicht einmal seine Gläubiger dürfen es mit Beschlag belegen.

Aus dem angelsächsischen Gedicht: »Schicksale des Menschen»[2]) erfährt man, daß die Harfe mit Plektren gespielt wurde, auf angelsächsisch *Hearp-Nägel*.

»Mit der Harfe soll zu seines Herren Füßen sitzen mancher, und Schätze empfahn, soll schnell die Schnur in Schwingung bringen und fröhlichen Schall erheben; wer geschickt das Stäbchen musizierend rührt, er zeigt sich eifrig.«

Die Harfe der Angelsachsen wurde also zeitweilig mit Plektren gespielt und war klein und leicht, da sie beim Gelage von Hand zu Hand ging.

3. Die Harfe bei den Nordländern des Altertums. Der erste Hinweis auf die Verwendung eines Saiteninstrumentes im Norden findet sich in einer arabischen Mitteilung, worin es heißt, daß der schwedische Häuptling bereits im Jahr 900 außer den berauschenden Getränken, die seine Seele auf der Wanderung ins Land der Toten erquicken sollten, auch »ein Saitenspiel« mit ins Grab bekam[3]). Der Name dieses Saitenspiels wird nicht angegeben; da indessen »Harfe« der einzige und zugleich älteste Name ist, den die nordische Altertumsliteratur für den Begriff: »ein Saitenspiel« benutzt, darf man annehmen, daß das betreffende Instrument bereits den Namen »Harfe« getragen hat.

In der nordischen Altertumsliteratur erscheint der Name der »Harfe« zum erstenmal in den Eddagesängen[4]), wo dieselbe namentlich in der Sage von König Gunnar, der in der Schlangengrube »harfnet«, eine wich-

1) S. Grein, Dichtungen der Angelsachsen I, 2108, 2260, 3020.
2) S. Grein, Dichtungen der Angelsachsen II, 158, 80.
3) S. Jakut, Geographisches Lexikon, unter dem Artikel *Rus*.
4) *Völuspà*, *Atlakridha* (10. Jahrh.) *Atlamâl* & *Oddrúnargrâtr* (Anfang d. 11. Jahrh.).

tige Rolle spielt. (Sagenkreis der Nibelungen.) Als König Atli Gunnar in die Schlangengrube wirft, gebunden und noch lebend

»Da faßte die Harfe Gunnar, mit den Füßen schlug sie der Held,
er wußte so schön zu spielen, daß die Weiber in Tränen schwammen,
es klagten sogar die Männer, die den Klang der Saiten hörten«[1]).

Die Gesänge der Edda legen Gunnars Harfenspiel eine solche Kraft bei, daß Oddrun, seine frühere Geliebte, es bis nach Läsö hört, wo sie eben ein Fest für den König Geirmund rüstet[2]):

»Da rief ich die Frauen zur Fahrt sich zu rüsten,
Denn retten wollt' ich des Recken Leben.
Es flog durch den Sund das Fahrzeug schnell,
Und bald erblickt ich die Burg des Atli.
Da schlich heraus das schändliche Weib[3])
— sie vermodre lebend' — die Mutter Atli's,
sie grub die Zähne in Gunnars Herz,
daher ich dem Helden nicht helfen konnte.«

Nach der »Völsungasaga« I 37 (13. Jahrhundert) war es Gudrun, die dem Gunnar die Harfe sandte. Er schläferte durch sein Spiel alle Schlangen ein; nur eine Natter (Atlis Mutter) ließ sich nicht betäuben und stach ihm ins Herz.

Noch lange nach Verdrängung des Heidentums durch das Christentum lebte in Island, in Norwegen und Schweden die Erinnerung an König Gunnar und sein Harfenspiel, wie uns Beispiele aus dem 14. Jahrhundert bald zeigen werden.

Auch in der *Völuspà* kommt »die Harfe« vor.

»Auf dem Hügel saß dort, die Harfe schlagend,
Der Hüter der Riesin, der heitre Eggther«[4]).

Der Gebrauch der Instrumente zur Begleitung von Gesang findet sich nicht in der nordischen Altertumsliteratur[5]). Gesang und Harfenspiel gehen dort überall selbständig nebeneinander her. Ebenso wie Schwimmen, Bogenschießen, Skilaufen usw. waren Harfenspiel und Skaldenschaft, jedes für sich, Fertigkeiten, in welchen die vornehme Jugend erfahren sein mußte. Noch Ragnald, Jarl der Orkneyinseln, welcher in der Mitte

1) Gering, Übersetzung d. Edda *Atlamâl* 63.

2) *Oldrúnagrâtr* 27—29.

3) Atli's Mutter hatte sich, um das Rachewerk auszuüben, in eine Natter verwandelt, vgl. *Niflunga* z. 20.

4) Gering, Übersetzung der Edda: »Der Seherin Weissagung«, 42.

5) Diese und mehrere andere Erläuterungen wurden mir von Dr. A. Olrik gegeben, welcher mir bei der Untersuchung der literarischen Quellen für das nordische Altertum und Mittelalter überhaupt wertvolle Hilfe geleistet hat.

des 12. Jahrhunderts als Kreuzfahrer genannt wird, rühmt sich, daß er neun Künste verstehe, nämlich Bretspiel, Runen, Bücherlesen, schmieden, Skilaufen, schießen, rudern, Harfenspiel und Skaldenschaft.

Über die Einrichtung der »Harfe« des nordischen Altertums geben die Eddagesänge keinen anderen Aufschluß, als daß es ein Saiteninstrument war und mit den Fingern gespielt wurde. Über ihre Verwendung erfährt man, daß niemals fachmäßige Spielleute genannt werden, sondern daß die Harfe immer von Laien gespielt wurde, mit Vorliebe von Königen, wie es ja auch bei den Angelsachsen und Germanen Sitte war.

4. Die Harfe der Nordländer im Mittelalter. Von den Gesängen des nordischen Altertums (ca. 900—1100) wenden wir uns nun zur Zeit der nordischen Sagenliteratur, (ca. 1150—1350) welche hier als eine eigene Periode behandelt werden muß, weil sich in ihr verschiedene merkwürdige Züge finden, die in den Heldengesängen nicht vorkommen.

Zur mittelalterlichen Sagenliteratur gehört in allererster Linie die Sage von Aslog in der »Völsungasaga«[1]).

»Als Sigurd und Brynhild gestorben waren«, erzählt die Sage, »lag die Trauer so schwer auf Heimer, dem Pflegevater Brynhild's, daß er sich weder um sein Reich, noch um seine Güter kümmerte, sondern nur noch den einen Gedanken hatte, Aslog, Brynhild's dreijährige Tochter, zu beschützen, weil durch deren Tod oder Ermordung das Geschlecht zu Ende gehen würde. Er ließ deshalb eine Harfe bauen, die so groß war, daß nicht nur Aslog darin liegen konnte, sondern zugleich mit ihr noch manche Kleinode aus Gold und Silber; so zog er weit über Land und kam zuletzt in die nordischen Länder. So künstlich war seine Harfe gebaut, daß er sie auseinander nehmen und wieder znsammensetzen konnte; und am Tage, wenn er weit von den Wohnorten der Menschen entfernt und in der Nähe eines Flusses war, nahm er sie auseinander und wusch das Kind. Wenn das Mädchen weinte, schlug er die Harfe, da schwieg es; denn Heimer war wohl geübt in den Bräuchen der Zeit. Manche kostbare Kleider und viel Gold hatte er bei ihr in der Harfe.«

Man erhält hier bestimmte Auskunft darüber, daß Heimer's Harfe einen außerordentlich geräumigen Resonanzkasten hatte, da sie außer dem Kind noch manche kostbare Gewänder und viele Kleinodien von Gold und Silber bergen konnte. Auch von der Höhe und dem Gewicht der Harfe gibt dieselbe Erzählung einen Begriff. Als Heimer zu den alten Leuten Aage und Grima auf den Hof von Spangareid kommt, setzt er die Harfe neben sich auf den Sitz, und da die Leute später Heimer ermordet haben, nimmt Grima die Harfe und läuft damit fort. Das Instrument muß also nicht sehr hoch und zugleich verhältnismäßig leicht gewesen sein.

---

1) Aus dem 13. Jahrhundert. Nach Mitteilungen von Dr. Olrik findet sich die Sage von Aslog zum erstenmal in einem Gedicht von etwa 1150, ist aber möglicherweise viel älter (s. Olrik, *Sakse's Oldhistorie* II, 95).

In der Sage von Nornagest[1]) (14. Jahrh.) hört man zum erstenmal von Musikstücken erzählen, die auf einer Musikerharfe ausgeführt werden. Die Sage malt aus, wie der wandernde Sänger Nornagest zu Olaf Trygvason nach Drontheim kommt. Am Abend unterhält er den König und seine Mannen mit seinem Harfenspiel; er spielt *Gunnar's Schlag* und den aus alter Zeit stammenden *Gudrun's Kunstgriff* »der dort vorher nie gehört worden war, und alle freuen sich, ihn zu hören«. Die Titel »Gunnar's Schlag« und »Gudrun's Kunstgriff« weisen wieder auf die Gunnarssage zurück, und der Sagenerzähler ist augenscheinlich der Meinung, daß es gerade diese Harfenstücke waren, womit Gunnar den Angriff der Schlangen zurückwies. Mag es nun auch sein, daß dieser Bericht, wie die Forscher annehmen, nur eine Erfindung des Sagenerzählers ist, so bringt er doch die interessante Aufklärung, daß man zur Zeit des Erzählers Musikstücke mit bestimmten Namen hatte, welche zu Zeiten sogar nach bestimmten Personen genannt waren, von denen man glaubte, daß sie dieselben gespielt haben. In dieser Beziehung deutet die Sage auf eine für ihre Zeit recht entwickelte musikalische Kultur. In der Form glich die Harfe Nornagest's offenbar der Harfe, welche in der Aslogsage geschildert wird, denn Nornagest führt in dem großen Hohlraum seines Instruments die Wachskerze mit, die auf mystische Weise an seinen Lebensfaden geknüpft ist. Der Harfenstock tat also auf Grund seiner Geräumigkeit allgemein Dienste als Aufbewahrungsort. In der Sage wird derselbe daher auch Harfen-Bauch genannt, so z. B. in der etwas phantastischen Herröds- und Bose's Sage, (14. Jahrh.) wo der Bauch der Harfe als so groß geschildert wird, daß ein Mann aufrecht darin stehen konnte. Bose benutzt in der Sage den Harfenraum als Aufbewahrungsort für die goldgestickten weißen Handschuhe, womit er vor der Ausführung der höchst wirkungsvollen Musikstücke, die er beim Hochzeitsfeste der Königsschwester zum besten gibt, seine Hände bekleidet. In musikalischer Beziehung ist die Schilderung dieser Musikstücke von großem Interesse. Bereits die Titel: *Gygeslaget* (der Riesin Harfenschlag), *Drombud* (Prahlstück), *Hjarrandahljod*, (das Lied Hjarranda's) *Faldafeikir* (Haubenräuber) erregen Verwunderung und bezeugen die Neigung der nordischen Harfenspieler, in Tönen eine bestimmte Handlung oder Situation ausmalen zu wollen. Merkwürdig ist auch die Wirkung, welche diese Musikstücke auf die Zuhörer ausüben. Da Bose zum erstenmal die Harfe stimmt, beginnen sowohl Messer als Teller zu tanzen, die Zuhörer springen von ihren Sitzen und tanzen auf dem Boden herum. Das zweitemal spielt er so laut, daß es durch die ganze Halle tönt. Alle außer der Braut,

1) *Nornagestspáttr* k 2 (52. 8—11).

dem Bräutigam und dem König erheben sich und bewegen sich rings um die Halle herum. Da dies eine Zeitlang gedauert hat, fragt der König, ob er noch mehr Weisen könne, und er antwortet, daß er noch einige könne, wünscht aber, daß die Leute sich erst ein wenig ausruhen. Bei *Faldafeikir* fliegen dann die Kopftücher der Frauen davon und bewegen sich um die Dachbalken; Frauen und Männer springen auf und keiner kann sich ruhig halten usw.

In den nordischen, namentlich dänischen Volksliedern wird die Harfe außerordentlich häufig erwähnt, oft mit Hervorhebung des magisch Berückenden im Spiel. Sie ist stets Privatinstrument und wird sowohl von Männern als Frauen des Adels gespielt[1]. Verschiedene Male wird angedeutet, daß sie klein von Umfang ist:

Klein Kirsten sieht Herrn Peders Harfe überm Bett hängen[2].

Herr Tönne begegnet im Rosenwäldchen auch noch der Tochter des Zwerges, »die Goldharfe hatte sie in den Händen«[3].

Der Gebrauch der Harfe im nordischen Mittelalter unterscheidet sich also von dem des Altertums am deutlichsten dadurch, daß dieselbe von fachmäßigen, wandernden Spielleuten gespielt wird. Außerdem können wir das Spielmannsinstrument näher bestimmen. Es hat einen außerordentlich großen Resonanzkasten von stark länglicher Form: es wird ja gesagt, daß es eine Wachskerze, ein Kind, ja einen erwachsenen Menschen beherbergen könne; im letzteren Falle muß das Instrument und dessen Resonanzkasten also etwas über Mannshöhe gehabt haben. Diese Einzelheiten stimmen genau zu dem, was die Denkmäler über die irischen Spielmannsharfen mitteilen. Die Möglichkeit, daß Lyreninstrumente gemeint seien, ist vollständig ausgeschlossen. Die ältere Sitte, daß fürstliche und andere Privatpersonen das Harfenspiel pflegen, scheint dagegen verschwunden oder in den Hintergrund getreten zu sein.

Die Privatharfe des Volksliedes ist wesentlich verschieden von der eben erwähnten Spielmannsharfe in den Sagen. Dagegen gleicht sie der nordischen Altertumsharfe darin, daß sie Privatinstrument ist, besonders bei den Vornehmen, und daß sie nur zum Solospiel, nicht zur Begleitung des Gesanges gebraucht wird[4].

B. Des Fortunatus Chrotta brittanna und das Cruit (Crwth) der Kelten.

Während Fortunatus in dem oben erwähnten lateinischen Gedicht die Harfe als ein den Barbaren eigentümliches Instrument anführt, nennt er

---

1) S. *Danmarks gamle Folkeviser*, herausgeg. von S. v. Grundtvig und A. Olrik, u. a. Nr. 65, 73, 265 u. a. m.

2) *Danmarks gamle Folkeviser* 256 f.

3) *Danmarks gamle Folkeviser* 34, 436.

4) Diese Mitteilung erhielt ich von Dr. A. Olrik.

ein anderes Instrument *Chrotta Brittanna.* Als in Poitiers wohnhaft, weist er wahrscheinlich auf ein Saitenspiel hin, das bei den benachbarten keltischen Bretagnern im Gebrauche war, aber kaum auf ein britisches. Ein Instrumentenname, der etymologisch angesehen mit Fortunat's *Chrotta* identisch ist, liegt nun wirklich in der keltischen Sprache vor. In seinem »Altkeltischen Sprachschatz« führt Holder den Namen unter folgenden Formen an:

alt-irisch *crot* für Cithara, walisisch *crwth* für fidicula, alt-englisch *crûdh*, englisch *crowde*, *crowd*, *croud* für Violine.

Am frühesten finden wir den Namen in den altirischen Handschriften, deren Entstehung in die nächste Zeit vor dem Auftreten der Wikinger gesetzt werden muß. *Cruit* wird dort als das älteste aller Saiteninstrumente angeführt. Ist es in den altgriechischen Sagen über die Erfindung der Saiteninstrumente und deren Wunder wirkende Kraft überall die Lyra, welche die Hauptrolle spielt, so ist es bei den Iren ein Cruit, der in den Sagen den Platz des Saitenspiels einnimmt:

»Es lebte einmal ein Paar, Mann und Frau«, erzählt die irische Tradition, »Cuil Midhuel's Sohn war der Mann, Canochlach Mhor war dessen Weib. Und die Frau faßte einen Haß gegen den Mann und flüchtete vor ihm durch Wälder und öde unbebaute Gegenden, und der Mann verfolgte sie unaufhörlich. Und eines Tages, als die Frau an die Meeresküste bei Camas kam und den Strand entlang ging, traf sie auf das Gerippe eines Walfisches; und sie hörte den Ton des Windes, wie er durch die Sehnen des toten Walfisches blies und schlief bei dem Klange ein. Und ihr Mann holte sie ein und entdeckte, was sie zum Schlafen gebracht hatte. Und er ging in den Wald und bildete die Form eines *Cruits*, und er spannte Saiten darauf von den Sehnen des Walfisches, und dies war der erste Cruit, der jemals gebaut wurde.«

Von der wundertätigen Kraft des Cruit handelt u. A. der Bericht über das mythische Volk Tuatha De Dannan und dessen Siege über die Formorer, ein Seeräubervolk, das zu jener Zeit oftmals Irlands Küsten heimsuchte:

Als die Feinde dem großen Häuptling und Druiden Daghda seinen Cruit entführt hatten, folgte Daghda mit dem König und dessen besten Krieger ihnen nach, bis sie die Vorhalle erreichten, wo sie Daghdas Cruit an der Wand hängend fanden. Daghda rief denselben und er riß sich mit einer solchen Kraft los, daß er auf seiner Fahrt zu Daghda neun Mann tötete. Daghda spielte darauf die drei Stücke, welche damals den tüchtigen Spieler kennzeichneten, nämlich *Suantraighe*, das alle zum Schlafen brachte, *Gentraighe*, das alle lachen, und *Goltraighe*, das alle weinen machte. Zuerst spielte er das letzte und alle Frauen weinten, dann spielte er das zweite und alle Frauen und Jünglinge brachen in Lachen aus; aber zuletzt spielte er *Suantraighe* und davon sank alles in tiefen Schlaf, so daß er und seine Gefährten sich unbemerkt fortschleichen konnten.

Interessant ist endlich die Hindeutung auf den Cruit, die sich in der uralten Beschreibung der Halle in Tara findet[1]) wo von den Plätzen die

1) Im 6. Jahrh. geschrieben, aber auf Sitten des 3. zurückweisend.

Rede ist, welche jedem in der Königshalle angewiesen werden sollen, darunter auch den *Cruitire,* d. h. den Cruit-Spielern.

Über die Beschaffenheit des altirischen Cruit bringen die literarischen Quellen nur unvollständige Nachrichten. Die irischen Traditionen über den Ursprung des Instrumentes erinnern indessen in so vielem an die Berichte von der Erfindung der antiken gezupften Lyra, daß man daraus schließen kann, der Name bedeute ein Saiteninstrument, dessen Saiten gezupft wurden. Daraus, daß Daghda im Lager der Feinde den Cruit an der Wand hängend fand, kann man weiter schließen, daß das Instrument nicht sehr groß war.

Über die Saiteninstrumente der keltischen Völker liegen noch ältere Nachrichten vor in den Berichten der antiken Schriftsteller über die Gallier. So berichtet Diodorus Siculus, der zur Zeit Cäsar's und Augustus' lebte[1], daß die Gallier ihre lyrischen Dichter hatten, welche sie Barden nannten, und welche zu Instrumenten, »die Lyren ähnlich sahen«, sangen, dem einen zu Ruhm, dem andern zu Spott. Ein noch älterer Schriftsteller, Posidonius[2], schildert, wie ein gallischer Barde zur Seite des königlichen Wagens läuft und ein Gedicht vorträgt. Es wird in der Quelle nicht gesagt, ob er irgend ein Saitenspiel in der Hand hatte; aber da Diodorus Siculus das Saitenspiel als mit zu des Barden öffentlichem Auftreten gehörig angibt, darf man mit Gewißheit voraussetzen, daß ein Barde, der sich beim König einfindet, um dessen Preis zu singen, auch ein Saitenspiel mitgeführt hat. Der beständige Gebrauch von Saitenspielen in späterer Zeit wird eine solche Vermutung unterstützen. Da Crot, Cruit, bei sämtlichen keltischen Völkerschaften der einzige Name für ein Saiteninstrument ist, so muß er bei den Kelten alt sein und kann folglich ohne Zögern in diese uralten Berichte über die Gallier eingesetzt werden. Daß das Instrument klein war, sieht man aus den irischen Sagen und dies wird auch durch die Erzählung des Posidonius von dem laufenden Barden bestätigt.

In Anbetracht dessen, was im Vorliegenden gesagt ist, könnte es vielleicht merkwürdig erscheinen, daß die walisische Form des Namens *crwth* im jetzigen Wales nicht an ein Zupf-, sondern an ein Streichinstrument geknüpft ist. Dieses Streichinstrument, das von den Walisern als uralt angesehen wird, hat indessen Eigenschaften, die darauf hindeuten, daß es nicht von Anbeginn an dazu bestimmt war, mit dem Geigenbogen gespielt zu werden. Der flache Steg, der die Saiten über dem Resonanzboden trägt, machte es nämlich für den Bogen beinahe unmöglich, auf diesem Instrument die Saiten einzeln anzustreichen, und dies wird außer-

1) *Bibliotheca historica* 5. Buch.

2) S. Arbois de Jubinville, *Littérature celtique* I. *Introduction.* S. 50 ff.

dem noch dadurch verhindert, daß die Seiten des Schallkastens gleichmäßig sind, d. h. es fehlen die für den Bogenstrich notwendigen Einschnitte (s. Fig. 41). In seiner merkwürdigen Form erinnert das Crwth am ehesten an die antike Lyra. Wie diese hat es nämlich zwei Leierarme, welche sich oben in einem Joch vereinigen. Nur ist der offene Raum, der sich zwischen den Armen der Lyra befand, beim Crwth durch ein zwischen Resonanzkasten und Joch angebrachtes Griffbrett in zwei Teile geteilt. Dieses Griffbret kann indessen sehr gut ein Zusatz neueren Datums sein. Als der Violinbogen ums Jahr 1000 aus dem Orient eingeführt wurde, versuchte man ihn eine Zeitlang bei allen vorhandenen Saiteninstrumenten einzuführen und erst die Erfahrung traf nach und nach eine zweckmäßige Auswahl. Auf diese Weise kann der Crwth sein Griffbrett erhalten haben, dessen Vorkommen bei einem Lyrainstrument sonst schwierig zu erklären wäre.

Fig. 41. Walisisches Crwth 18. Jahrh. (C. Engel: *A descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum.*)

Der hier beschriebene walisische Streich-Crwth, der ehemals auch in Irland bekannt gewesen sein soll und vielleicht eins mit dem *Creamthine cruit* d. h. Festharfe der Irländer ist, kann in der Literatur nur bis in das 15. Jahrhundert zurück verfolgt werden, wo ein Crwth wie dieser in einem Gedicht des walisischen Barden *Gruffydh ab Davydd ab Howel*[1]) geschildert wird. Edw. Jones teilt mit, daß ein Streichinstrument, das *Crwth trithant,* d. h. dreisaitiger Crwth hieß und eine Art Violine oder richtiger *Rebec* war, in Wales dem oben abgebildeten sechssaitigen Crwth voranging. In diesem *Crwth trithant* glaubt Engel[2]) das mittelalterliche (ursprünglich orientalische), dreisaitige *Rebec* wieder zu erkennen, d. h. dasselbe Instrument, welches in Europa zur frühesten Einführung des Bogens bei den im Gebrauch befindlichen Zupfinstrumenten Anlaß gab[3]). Fétis[4]), der ebenso wie Engel und alle andere den Namen nur durch Jones kennt, überträgt ihn ohne weiteres auf eine französische Abbildung (11. Jahrh. Paris, Nat. Bibliothek Nr. 1118 der lateinischen Handschriften), die allerdings ein dreisaitiges Instrument zeigt, das aber keineswegs zu Jones' Erklärung stimmt, daß der *Crwth trithant* eine Art Rebec sei.

Die keltischen Völker haben also seit vorhistorischer Zeit den Namen *crot* u. desgl. für ein Saiteninstrument gebraucht. Über dieses Instrument wissen wir nur, daß es mit den Fingern gespielt wurde, und daß es meistens klein und leicht mitzuführen war. Ob in der ältesten

1) Abgedruckt und übersetzt in Edw. Jones, *Musical and poetical relics of the welsh Bards,* 1784.

2) *Researches into the early history of the Violin Family,* London 1883.

3) Das maurische *Rebec* soll noch jetzt bei den wandernden Barden in der Bretagne im Gebrauch sein.

4) »*Antoine Stradivarius*«.

Zeit sich unter diesem Namen verschiedene Instrumente verbergen, läßt sich nicht bestimmen. In späterer Zeit finden wir den *crwth* (*cruit*) in Wales als Streichinstrument, aber die jetzt noch gebräuchliche Art dieses gestrichenen *Crwth* macht den bestimmten Eindruck, aus einem Zupfinstrument, nämlich der Lyra, entstanden zu sein. Zu welcher Zeit der Bogen zuerst mit dem *Cruit* in Verbindung gesetzt wurde, kann nicht mit Bestimmtheit angegeben werden. Ein Streichinstrument, das dem walisischen *Crwth* der Gegenwart ähnlich sieht, kann im 11. Jahrhundert in einer französischen Handschrift nachgewiesen werden, aber es existiert kein Beweis, daß dieses Instrument keltisch war oder daß es den keltischen Namen *Cruit* getragen hat. Das sechssaitige walisische *Crwth* selbst kann höchstens auf das 15. Jahrhundert zurückgeführt werden. Als dessen Vorgänger führt Jones ein *Crwth trithant* an, welches er eine Art Violine oder richtiger Rebec nennt, aber über dieses Instrument liegt nur diese eine, keineswegs deutliche Erwähnung vor. Vielleicht war *Crwth trithant* nur der walisische Name für das aus dem Süden eingeführte orientalische Rebec.

C. Die Rote, Rotte, Rotta der Germanen.

Rota, *Rote*, *Rotta*, *Rotte*, und in älterer Sprachform *Hrota*, *Hrotta* entspricht innerhalb der germanischen und romanischen Sprachen in sprachlicher Hinsicht dem *Crot*, *Cruit* innerhalb der keltischen[1]. Das Vorkommen einer eigenen germanischen Form des Wortes könnte nach Mitteilungen von Sprachgelehrten darauf hindeuten, daß es seit früher Zeit Kelten und Germanen gemeinsam gewesen sei oder in vorhistorischer von den Germanen entlehnt wurde. Sicher ist dieser Schluß jedoch nicht. Die vollständige Abwesenheit des Wortes im Nordischen und Angelsächsischen und dessen häufiges Vorkommen in romanischen (ursprünglich keltischen) Ländern machen es unwahrscheinlich, daß man es mit einem germanischen Stamm zu tun hat. In den ältesten Quellen zeigt sich außerdem die Rote mehr mit Klosterschulen u. dergl. verbunden, als mit nationaler Kunst.

Mit Hinsicht auf die Bedeutung des Wortes schildern die ältesten Quellen einstimmig die Rote als ein Instrument, dessen Saiten »geharpfet« wurden, siehe z. B. oben S. 24: »Als Her David« usw. und ebenfalls einen Brief, den ein englischer Abt im 8. Jahrhundert an seinen Kollegen in Deutschland schreibt[2]:

1) In einer Handschrift des Vatikans hat das Gedicht des Fortunatus »*Rotta Brittanna*« anstatt »*Chrotta Brittanna*«. — Wenn Fortunatus ursprünglich das Instrument der Bretagner *Chrotta* nannte, ist dies eine Anlehnung an die Aussprache der Franken; in keltischer Form sollte das Wort *crotta* heißen; dem keltischen *c* soll ein germanisches *h*, früher *ch* entsprechen.

2) Veröffentlicht in *Epistolae St. Bonifacii Martyris*, Mainz 1629.

»*Delectat me quoque cytharistam habere, qui possit cytharisare in cythara quam nos apellamus rottam*«.

Eine Zeitlang scheint jedoch der Name »Rotta« für verschiedene Arten von »geharpfneten« Instrumenten gemeinsam gewesen zu sein. Notker von St. Gallen im 10. Jahrhundert teilt irgendwo mit, daß die Rote wie die Lyra behandelt wird und ebenso wie diese sieben Saiten hat.

»Fóne díu sint ándero lîrûn ùnde ándero rótûn iô síben sieten, unde síbene gelîcho geuuerbet.« [1]).

An anderer Stelle[2]) behauptet Notker dagegen, daß die Rote eine Modifikation des zehnsaitigen dreieckigen Psalteriums sei.

Später im romanisch-germanischen Mittelalter erscheint »Rote« als der besondere Name für ein Saiteninstrument, das in der Literatur als »eine kleine, edelsteingeschmückte Harfe[3])« geschildert und zugleich mit der Harfe oft als Gesellschaftsinstrument und zur Begleitung von Gesang benutzt wird. In der Praxis scheint die Rundleier, Gerbert's *Cythara teutonica*, das hier am nächsten liegende Instrument zu sein.

Vom 13. Jahrhundert an geschieht es ausnahmsweise auch, daß die Rote hier und da in der Bedeutung eines Streichinstrumentes angeführt wird, wie z. B. in einer Anmerkung von Aloiso de Lille (13. Jahrhundert) *De planctu naturae:*

»*Lira est quoddam genus citharae vel fitola*[4]), *alioquin de Roet*«

und in einem Vokabular von 1419, wo es heißt: *Rott*, *Rubeba est parva figella*[5]). De Lille gibt also sowohl Lira, Cithara als *de Roet* als Streichinstrumente an. Dem entsprechend fand auch Gerbert in einer lateinischen Handschrift, die er aus dem 9. Jahrhundert datiert, die aber sicher bedeutend jünger ist, eine einsaitige Gige als *Lyra* bezeichnet. In ähnlicher übertragener Bedeutung trafen wir in späterer Zeit beispielsweise in Skandinavien die Bezeichnung »Harfe« auf ein Streichinstrument angewendet (s. S. 24, Anm. 3).

D. Das Clarseth der Iren und der Telyn der Waliser.

Clarseth (alias *Clarseach*) ist der irische Name für die dreieckige Rahmenharfe. Wie alt dieser Name ist, läßt sich kaum bestimmen. In der altirischen Literatur scheint er nicht vorzukommen, dort ist Cruit

1) Cit. in Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum.* Vol. I, pag. 96. St. Blasius 1784.

2) *Symb. Athanas.* fin.

3) Gottfried von Straßburg, *Tristan* (13. Jahrh.) *Uber sinen Rücke fuort er / eine Rotten diu was kleine / mit Golde / und mit Gesteine / geschoenet und gezieret / ze Wunsche gecordieret*«.

4) *Fitola* und *Figella* sind die spätmittelalterlichen lateinischen Worte für Fiedel.

alleinherrschend. Mr. Conran behauptet[1]) (jedoch ohne Belege), daß der Name bereits vor dem 12. Jahrhundert bekannt sei. Möglicherweise ist das Wort in Irland ebenso alt wie die Rahmenharfe selbst. Daß letzteres Instrument in Irland jedenfalls niemals den Namen »Harfe« getragen hat, ist eine beglaubigte Tatsache. Die irische Sprache kennt nur zwei Benennungen für die alten Saiteninstrumente, *Cruit* und *Clarseth*. Armstrong (*Gael. Dict.* und *Dict. Scoto-Celticum*) vermutet, daß das uralte Cruit und das vielleicht etwas jüngere Clarseth eine Zeitlang nebeneinander bestanden haben, und daß Cruit eine Harfe mit Darmsaiten sei, während Clarseth im Gegensatz dazu *Metallsaiten* hatte. Sowohl Mr. Conran als J. Walker[2]) führen die Namen von viererlei Harfen an, welche bei den alten Iren im Gebrauch waren: 1. *Clarseth* (d. h. Dreieckharfe), 2. *Keirnine* (unbekanntes Instrument), 3. *Cionar Cruit* (ebenfalls unbekannt) und 4. *Creamtine Cruit* (wahrscheinlich das sechssaitige walisische Crwth).

Die alten irischen Barden spielten das Clarseth mit den Nägeln, und man hat eine Sage von einem Barden, dem als Strafe für irgend ein Vergehen die Nägel gestutzt wurden, sodaß er für längere Zeit das Clarsethspielen ganz und gar aufgeben mußte.

Telyn, *Telén* sind Instrumentennamen, welche in Wales und in der Bretagne heimisch sind; beide bezeichnen ebenso wie Clarseth eine dreieckige Rahmenharfe. Telyn wird schon in den sogenannten »*Leges wallicae*« angeführt, von welchen ein Teil bereits dem 10. Jahrhundert angehört. Man unterscheidet dort drei Arten Telyn, nämlich des Königs Telyn, des Musikmeisters Telyn und des Edelmannes Telyn. Die beiden ersten werden bis zu 120 Pence das Stück geschätzt, der letztere zu 60 Pence. Das Harfenspiel muß folglich in Wales sowohl von Musikern als von Laien gepflegt worden sein. Hiervon zeugen auch die an derselben Stelle vorkommenden Sätze: »Drei Dinge sind für einen Edelmann oder Baron unentbehrlich, nämlich sein Mantel, sein Schachbrett und sein Telyn« und: »drei Dinge muß ein Mann notwendigerweise in seinem Hause haben, nämlich ein tugendsames Weib, ein Polster auf seinem Stuhl und einen wohlgestimmten Telyn.«

Aus einem Paragraph der *Leges wallicae* geht hervor, daß ein Telyn, der mit Pferdehaar bezogen war, im 12. Jahrhundert von den niedriger stehenden Telynspielern benutzt wurde, und daß der Meisterspieler berechtigt war, 24 Pence von jedem Minstrel zu erheben, welcher seinen haarbesaiteten Telyn gegen einen bessern umtauschte, um dadurch ein vollwertiger Spieler zu werden. Da die Pferdehaarharfe noch heute bei verschiedenen Naturvölkern im Gebrauch ist, bezeugt dies vielleicht, daß diese Besaitung einer primitiven Kultur angehört.

---

1) Mr. Conran, »*The National Music of Ireland*« 1850.

2) Joseph Walker, »*Historical Memoirs of the Irish Bards*«. London 1786. 4⁰.

Noch 1581 deutet ein walisischer Barde auf diese primitive Harfe hin, indem er schreibt:

If I have my Harp, I care for no more
It is my treasure, I keep it in store;
For, my Harp is made of a good mare's skin
The strings be of horse-hair, it makes a good din.
My song and my voice, and my Harp doth agree,
Much like the buzzing of a humble bee.

Es wird berichtet, daß die Waliser ihren musikalischen Kanon ungefähr um das Jahr 1000 von irischen Harfenspielern regulieren ließen, und Caradoc teilt mit, daß die Waliser die Harfe aus Irland bekamen. Es war augenscheinlich die Einführung der irischen Harfe, welche die alte Roßhaarharfe in Verruf brachte, sodaß sie das Instrument der tiefer stehenden Musiker wurde. In Ehren gehalten wurde von nun an nur noch ihr Name *Telyn*, der ohne Änderung auf das neu eingeführte und vollkommenere Instrument übertragen wurde.

Im 12. Jahrhundert berichtet Giraldus Cambrensis, leider auf lateinisch, daß sich in jedem Haus in Irland und Wales eine Cythara befindet und von allen gespielt wird; der Fremde, der das Haus betritt, muß beim Eingang seine Waffen abgeben, wonach man ihm Wasser zum Fußwaschen bietet; kommt er einigermaßen früh am Tage, wird er danach den ganzen Abend durch Gespräche mit den jungen Frauen und *durch Cytharaspiel* unterhalten. Diese »Cythara« war ohne Zweifel die Rahmenharfe, d. h. das Instrument, das in Irland Cruit oder Clarseth, in Wales Telyn hieß.

III. Ergebnisse.

Wenn nun zum Schluß die Zeugnisse der Literatur denjenigen der Denkmäler gegenüber gestellt werden, so zeigt es sich, daß der Name »Harfe« von Anbeginn sich niemals streng mit einer bestimmten Instrumentenform verknüpft findet, dagegen oft mehrere umfaßt. Den treffendsten Beweis hierfür liefert Norwegen. Nach den literarischen Zeugnissen, welche sich auf die Zeit zwischen dem 10. und 14. Jahrhundert verteilen, war es eine »Harfe«, welche König Gunnar in der Schlangengrube spielte. Die Denkmäler lehren uns indessen, daß Gunnar's Instrument nur in einem Fall von fünfen die Form einer Dreieckharfe annimmt, in vier Fällen ist es eine Rundlyra. Diejenigen, welche die Bilder ausschnitzten, haben folglich in der überwiegenden Menge der Fälle der Rundlyra den Namen »Harfe« gegeben.

Im Angelsächsischen macht sich ein ähnliches Verhältnis geltend; in der Literatur findet sich nur der eine Name *Hearp*; aus den Denkmälern lernen wir, daß zwei Arten Saiteninstrumente nebeneinander hergingen: die Rundlyra und die Dreieckharfe. Diese Unbestimmtheit haftet

noch in viel späterer Zeit am Harfennamen. »Das, welches einer ein Harpffen hat genannt, das heißt ein andrer ein Leier« schreibt Sebastian Virdung noch 1511. In Übereinstimmung hiermit wird im Mittelalter das Zeitwort »harfnen« und das Hauptwort »ein Harfner« in späterer Zeit auch manchmal auf ein Streichinstrument übertragen (s. Seite 24, Anm. 3). Das Wort »Harfe« gehört unzweifelhaft germanischen Völkern in vorhistorischer Zeit an; und es ist sehr wahrscheinlich, daß es deren einziger Name für »ein Saiteninstrument« gewesen ist. Dazu kommt, daß man auf den Denkmälern nur ein Saiteninstrument bis in die vorhistorische Zeit zurückverfolgen kann. Die Lyren in den allemannischen Kriegergräbern müssen daher im germanischen Sprachgebrauch den Namen »Harfe« getragen haben. Zu einer Zeit, wo nur Leierinstrumente existierten, hat »Harfe« immer die Bedeutung einer Leier gehabt. Es scheint ein Rest dieser ursprünglichen Verhältnisse zu sein, wenn Gunnar's Harfe in der Regel die Form einer Rundlyra annimmt und sich nur in einem einzigen Fall als eine aus Irland eingeführte Spielmannsharfe erweist. Nur ein Name kann als altgermanisch angesehen werden, nämlich *Harfe*, und nur einer als altkeltisch, *Rotta*. Kein Wunder, daß sich die Sprache überall mit einem Instrumentennamen begnügt hat, denn es existierte, soweit man sehen kann, im wesentlichen nur ein Instrument, die Lyra in ihren verschiedenen Gestalten.

Ebenso wie »Harfe« in unsern ältesten Denkmälern mit Vorliebe auf die Lyra angewendet wird, ebenso scheint es auch mit der »*Crotta*« gegangen zu sein. Das walisische Crwth ist im Grunde (d. h. ehe es Streichinstrument wurde) eine Lyra. Auch *Rotta* scheint hauptsächlich der Name für eine Lyraart, die Rundlyra, gewesen zu sein. Crotta und Harfe waren also die Namen, womit die Barbaren (Kelten und Germanen) die von der griechischen Kultur entlehnte Lyra bezeichneten.

Die ältesten Berichte über Saiteninstrumente (irische, gotische, angelsächsische, nordische[1]) lassen nichts über die Einzelheiten des Baues verlauten, geben aber ein recht vollständiges Bild von dem Gebrauch dieser Instrumente, der merkwürdigerweise überall derselbe gewesen zu sein scheint. Das Instrument wird hauptsächlich von den höheren Kriegern geführt; es ist klein, es hängt an der Wand (s. die irischen Sagen und die nordischen Volkslieder) oder es wird an einer Schnur von dem gewappneten Krieger getragen (Allemannen); oft folgt es ihm ins Grab mit seinen Waffen (Allemannen, Schweden). In einzelnen Fällen wird die Harfe auch in den Händen anderer freier, selbständiger Männer[2] (Angelsachsen) gesehen; dagegen besitzt diese ältere Periode

---

1) Hierzu können auch die Zeugnisse der nordischen Volkslieder gerechnet werden.

2) In der überwiegenden Anzahl Fälle, doch nicht immer, werden die Instrumente zur Gesangsbegleitung verwendet, haben also keine selbständige Bedeutung.

noch keine fachmäßigen Spielleute, keine Instrumente von großem Umfang; dazu scheinen weder der Resonanzkasten noch andere Teile des Instrumentes stark entwickelt gewesen zu sein.

Einen höheren Standpunkt erreicht das Saiteninstrument in der folgenden Zeitperiode, wo der fachmäßige Spielmann als der wichtigste Pfleger der Musik auftritt, und wo die Dreieckharfe im Vordergrund steht. Ein Blick auf die Denkmäler brachte uns dahin, die britischen Inseln als die Heimat dieser Harfe anzusehen. Hier kommt sie am frühesten vor, und hier ist die Geburtsstätte für die merkwürdige Reihe von Sonderformen, welche das unermüdliche Bestreben dieser Inselbewohner verraten, die beste Form für ein Saiteninstrument zu finden. Den britischen Inseln fehlt es wohl auch an einem besondern Namen für die Rahmenharfe, aber die Iren schaffen sich einen solchen (*Clarseth*), die Waliser (und Bretagner) einen andern (*Telyn*). Die sprachlichen Verhältnisse unterstützen also die Hypothese von dem späteren und keltischen Ursprung der Harfe. Auch die literarischen Berichte über das musikalische Leben der Kelten, über den Wert, den sie auf Meisterschaftsspiel legten, und über die Veränderungen und Entwicklungen, welche dem Instrument bei den Walisern und Iren zuteil wurden, stützen die Theorie von dieser Heimat zur Vervollkommnung desselben. Die literarischen Quellen haben endlich bestätigt, daß es hauptsächlich Instrumente von irischem Typus waren, die sich auf die andern Länder ausbreiteten. Eine ganze Reihe von nordischen Mittelalterssagen behandelt die Harfe, die als Versteck dient und die also den geräumigen Resonanzkasten der irischen Harfe gehabt haben muß. Von westländischer Herkunft sind auch deutlich genug die Harfe von Man und die Gunnarsharfe von Opdal.

Zugleich bekommt man auch einen klaren Begriff von der Anwendungsweise des Harfennamens. Zuerst bezeichnet derselbe auf altgermanischem Boden eine Lyra, oder allgemeiner genommen, ein Saitenspiel. Dieses herkömmliche Wort behielten die Angelsachsen bei und wandten es auf ihr Hauptinstrument, die neue britische Dreieckharfe an. Von den Angelsachsen verbreitete sich dann der Harfenname zugleich mit der keltischen Instrumentenform über die romanischen und germanischen Länder. Daß es die Angelsachsen waren und nicht die Kelten, welche dazu gelangten, dem neuen Instrument seinen Namen in der europäischen Musiksprache zu geben, war an und für sich ganz natürlich. »Clarseth« und »Telyn« lauteten so fremdartig, und über den Namen waren die keltischen Völker selbst nicht einmal einig. »Harfe« war dagegen ein von vornherein gut bekanntes Wort und leicht ins Lateinische und die romanischen Sprachen aufzunehmen. Nach und nach wurde dann die alte Bedeutung des Wortes vergessen, und man knüpfte

dasselbe allein an das besondere Saitenspiel, das den britischen Inseln entstammte. Es verging indessen eine lange Zeit, ehe diese Bezeichnung dem ererbten Sprachgebrauch gegenüber durchdrang; in Deutschland fand sie noch im 16. Jahrhundert Widerstand, und in Schweden kämpfte sie noch im 19. Jahrhundert mit der Volkssprache.

Die literarischen Berichte stoßen also keineswegs um, was die Denkmäler uns lehren, sondern unterstützen und vervollständigen im Gegenteil deren Aussagen. Und das Resultat hat endlich eine innere Wahrscheinlichkeit, da es im wesentlichen dem entspricht, was wir sonst über die Wege der Kultur wissen. Die Harfe der germanischen Vorzeit ist nicht irgendein barbarisches Sonderinstrument, sondern zeigt nur ganz einfach die griechische Lyra, übernommen zu einer Zeit, da die südländische Kultur überhaupt ihr Gepräge auf Mittel- und Nordeuropa setzte. Die Kunst des Altertums und diejenige des Mittelalters erweisen sich dadurch nicht mehr als getrennt, sondern als nahe verbunden. (Vergl. S. 1.)

Anders verhält es sich mit der Dreieckharfe. Diese zeigt sich als das abgeschlossene und alleinstehende Resultat der Bemühungen der britischen Inselvölker um die Probleme des Instrumentenbaues. Das eine Problem: die Form des Rahmens, scheint bereits frühzeitig gelöst worden zu sein. Die charakteristische angelsächsische Harfe liegt bereits im 8. Jahrhundert fertig vor, und deren Erfindung ist folglich noch älter; vielleicht war sie schon bei der Einwanderung der Angelsachsen um das Jahr 500 vorhanden. Eine andere Sache ist es mit denjenigen Formen, welche einen vollkommenen Resonanzkasten und große Saitenbesetzung haben; denn diese scheinen auf fortgesetzten Versuchen zu beruhen und finden sich kaum vor dem 11. Jahrhundert. Vom 12. Jahrhundert an ist diese Harfe bereits allgemein in Irland, Schottland und Wales.

Der älteren Zeit — frühestens dem 8. Jahrhundert gehören anscheinend[1]) die Versuche mit der Viereckharfe an.

Der Ursprung der eigentlichen Harfe (Dreieckharfe) muß also auf den britischen Inseln gesucht werden, aber ihre Vorgeschichte und mögliche Verbindung mit der antiken Kultur verbirgt sich noch im Dunkeln. Der Versuch, den ein früherer Forscher gemacht hat, die antike offene Harfe auf einem irischen Denkmal nachzuweisen, muß wenigstens, wie oben gezeigt wurde, vorläufig als mißlungen angesehen werden.

---

1) Über die Datierung kann man sich wohl kaum sicher aussprechen, ehe alle Denkmäler genau nach ihrem Alter bestimmt sind.

Magister Záviše und seine Schule.

Zur Musikgeschichte Böhmens im 14. Jahrhundert.

Von

Zdeněk Nejedlý.

(Prag.)

Die böhmische Geschichte interessiert in mehrfacher Hinsicht. Eine kleine Nation, die Böhmen, wirft sie sich doch gern und frisch in die Bewegungen der größten Kulturströmungen, um nach Erschöpfung ihrer Kraft wieder in Vergessenheit zu sinken. In diesem starken Gegensatz verläuft die böhmische Geschichte fast auf allen Gebieten, eine Erscheinung, die man nicht leicht übersehen kann. Mit außerordentlicher Anpassungsfähigkeit treten die Böhmen fremden Kulturen entgegen. Dabei ergab sich nicht nur eine äußerliche Verknüpfung, sondern sie drangen bis in die Tiefe solcher Bewegungen und eigneten sich die Prinzipien so gründlich an, daß sie auf solcher Basis selbständig schaffen konnten. Nach Wiclif schenkten sie der Welt einen Hus, in der Musik nach Wagner einen Smetana. So wurden sie von allen slavischen Stämmen nicht nur zuerst, sondern auch am aufrichtigsten »westlich«, der abendländischen Kultur dienstbar. Ein nicht uninteressanter Teil dieses historischen Bildungsganges soll uns hier beschäftigen: die Entstehung der ersten böhmischen Komponistenschule in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts [1]).

Zur Entstehung einer Komponistenschule waren wie überall so auch in Böhmen verschiedene, äußere wie innere Umstände Voraussetzung. Zu den äußeren gehört zunächst eine Entwicklung der öffentlichen Verhältnisse, welche die Pflege der Musik in sozialer, finanzieller Hinsicht fördern konnte. Es mußten einige Kunststätten oder mindestens günstige Bedingungen zum Wachstum solcher Kunststätten existieren. Mittelalterlich gesagt: es mußte da zuerst einen kunstliebenden Hof geben; denn die weltliche Kunstmusik ist im früheren Mittelalter fast ausschließlich auf die Höfe der Herrscher, des reichen Adels und der hohen Geistlichkeit beschränkt. Die Städte kommen erst in späterer Zeit in Betracht.

---

1) In der Schrift *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách* (Die Geschichte des vorhussitischen Gesanges in Böhmen, Prag 1904, Verlag der Kön. Böhm. Ges. d. Wiss.) habe ich den Gegenstand ganz ausführlich behandelt. Hier stelle ich gedrängt zusammen, was für den des Böhmischen unkundigen Musikhistoriker wissenswert sein möchte.

In Böhmen herrschten schon von seiner Erscheinung in der Geschichte an selbständige Herzöge, aber die Přemysliden-Dynastie wurde bis zum Ende des 12. Jahrhunderts durch innere Kämpfe um den Thron im wahren Sinne des Wortes abgebraucht. Am Hofe der böhmischen Herzöge dieser Zeit sehen wir zwar auch Musikanten, z. B. Kojata, Dobřeta[1]), aber es waren vielleicht nur Spieler auf verschiedenen Instrumenten, vielleicht auch Sänger (*joculatores*). Eine wirkliche musikalische Tätigkeit, besonders eine Produktivität dürfen wir ihnen kaum zumuten, wenn wir ihnen auch einen Einfluß ihrer Volksmusik auf die Kunstmusik nicht absprechen wollen. Erst die Könige Böhmens haben sich einen wirklichen Hof, mit Glanz und Pracht, eingerichtet. Dieser Aufschwung des böhmischen Hofes erstreckt sich bis zum König Karl I., der als Karl IV. auch zum Kaiser des heiligen Römischen Reiches erwählt wurde. Unter diesem ausgezeichneten Monarchen wurde Prag Residenzstadt des Reiches mit dem Hofe des allerersten Herrschers der Welt. Diese Steigerung des äußeren Lebens auf dem Prager Schlosse mußte auch die Musik fördern, denn ohne Musik war doch kein glänzender Hof denkbar. Dazu kommt aber noch die innig edle Persönlichkeit des Kaisers, der die Kunst nicht nur als Paradestück für seine Gäste, sondern aus tiefer, innerer Überzeugung selbst pflegte. Seine liebsten Künste waren zwar die Architektur und die Malerei, aber auch der Musik war er ganz aufrichtig geneigt. An seinem Hofe hatte er einige gute Virtuosen, die ihn nach mühsamer täglicher Arbeit jeden Abend durch ihr Spiel erfrischen mußten. Man nennt besonders zwei Pfeiffer (Svach und seinen Bruder Mařík) und zwei Trompeter (Jan und Velek). Svach war beim Kaiser so beliebt und seine Kunst so geschätzt, daß er auch offiziell *zlatá ruka* (goldene Hand) benannt wurde[2]). Aber auch die Blüte der böhmischen Architektur war der Musik dienlich. Unter Karl IV. entstanden in Prag viele und prächtige Kirchengebäude, die bis zum heutigen Tage das hunderttürmige Prag schmücken. In diesen Kirchen wurde alles mit Glanz eingerichtet und so auch die Kirchenmusik außerordentlich befördert. Zum Glücke der böhmischen Kunst saßen damals auf dem Prager erzbischöflichen Stuhle auch Männer, die mit dem Kaiser in Unterstützung der Kunst wetteiferten. Es genügt, nur Ernst von Pardubic zu gedenken; über Johann von Jenstein's musikalische Tätigkeit werden wir noch hören. Auch in Leitomischl und Olmütz fand man kunstliebende Bischöfe. Johann von Neumarkt, deutschen Ursprungs, war eine ausgesprochene Persönlichkeit der keimenden Renaissance, zwar nicht überspannt sittlich, aber ein sehr

---

1) Erben, *Regesta Bohemiae* I, 139. Für diese älteste Periode vergleiche auch R. Batka, Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen I, II. (S.-Abdr. aus MVGDB 1901, 1904), bis zum Ende des 13. Jahrhunderts.

2) Glafey, *Anecdota*, Dresdae 1734, Nr. 309, S. 430.

feingebildeter Mann. Unter Protektion solcher Männer blühte natürlich die böhmische Kunst, bis der hussitische Sturm das böhmische Volk in den Dienst einer andern damaligen Weltidee, der religiösen, stellte.

Die Böhmen neigten schon lange vor Hus zur religiösen Schwärmerei. Ihre ganze Geschichte ist eigentlich religiösen Charakters. Das Vaterland eines Hus, eines Chelčický, eines Comenius wurde so mit der Religionsidee verknüpft und von ihr durchdrungen, daß man ihren Spuren auch auf den außerkirchlichen Gebieten begegnen kann. Und das war wieder außerordentlich wichtig bei der Entwicklung der maßgebenden Richtung der böhmischen Musik, der musikalischen Kunstidee. Somit kommen wir zu inneren Bedingungen für die Entstehung der Komponistenschule. Über die allgemeine musikalische Anlage der Böhmen brauche ich nicht besonders zu reden. Aber es war nötig, diese Anlage nicht nur zum wirklichen Leben zu erwecken, sondern sie auch in eine bewußte, der Anlage entsprechende künstlerische Richtung zu bringen. Und das ist in Böhmen der religiöse Zug. In der vorhussitischen Zeit war es der gregorianische Gesang der katholischen Kirche in seiner Mannigfaltigkeit und seinem Reichtum, in der hussitischen Periode der schlichte, innige und edle geistliche Volksgesang. Die Religion gab der böhmischen Musik die Tradition, ohne die keine tiefe, geschichtlich bedeutende Kunst denkbar ist; ihr blieb sie treu bis tief in das 18. Jahrhundert.

Wir begreifen also, daß und warum der liturgische Gesang in der ersten böhmischen Komponistenschule eine so wichtige, ja maßgebende Rolle spielte. Die Untersuchung des Einflusses dieses Gesanges auf die böhmische Kunstmusik ist zwar ein sehr interessantes Kapitel der mittelalterlichen Musikgeschichte, aber ich muß mich da leider nur mit einigen Bemerkungen begnügen[1]. Es bleibe unerörtert, von welcher Seite her der liturgische Gesang nach Böhmen gekommen ist, ob er lateinisch-abendländischen oder griechisch-slavischen Ursprungs ist. Sicher ist, daß der slavische Ritus der Slavenapostel Cyrill und Method bei uns älter ist und sich bis ins 12. Jahrhundert gehalten hat, der lateinische später kam, aber bald allgemein wurde. Ob etwas und was aus dem slavischen in den lateinischen Ritualgesang bei uns übergegangen sein mag, läßt sich nicht mehr feststellen. Aber schon die Existenz dieser Fragen beweist wenigstens, daß der liturgische Gesang in Böhmen schon in dieser ältesten Periode unter verschiedenen Einflüssen stand, daß auf diesem Gebiete schon damals bei uns ein reges Leben bemerkbar war. Der lateinische Gesang entwickelte sich immer mehr und mehr sowohl im Umfang als

1) Zahlreiche Notenbeispiele in Originalnotierung habe ich in meinem erwähnten Buche veröffentlicht.

auch im musikalischen Reichtum bis zur Zeit des Kaisers Karl IV., dessen Regierung wir als die Blütezeit des liturgischen Gesanges in Böhmen bezeichnen können. Die prachtvollen Manuskripte (im Auftrage des Erzbischofs Ernst von Pardubic geschrieben und gemalt) enthalten einen großen Reichtum dieses Gesanges (im 13. Jahrhunderte reformierte ähnlich der Dechant der Prager Kapitel Veit den liturgischen Gesang durch Anschaffung neuer übereinstimmender Notenbücher)[1]). Außerordentlich war die Blüte der Kirchenchöre; so wurden in der Kathedrale bei St. Veit auf dem Prager Schlosse im 14. Jahrhundert diese Chöre gestiftet: die Mansionarien (der merkwürdigste damalige Chor Prags, bestehend aus höheren Präbendarien, die die Kirche durch ihren Gesang schmücken sollten, geteilt in 12 »größere« und 12 »kleinere« Mansionarien, mit einem »Praecentor« an der Spitze), 12 Bonifanten, 30 Chorschüler, 12 Psalteristen und 34 Vikare (Vertreter der Domherrn im Gesange). Es waren also bei der einzigen Prager Kirche 114 Sänger speziell zur Ausübung des Kirchengesanges angestellt und bezahlt. Außerdem sang die Geistlichkeit, die man damals bei der Prager Kathedrale etwa auf 200 berechnen muß. Bei einer feierlichen Gelegenheit, wo sich die Geistlichkeit und Sänger verschiedener Kirchen zu einem Riesenchor von Hunderten von Köpfen vereinigten, konnte also die böhmische Hierarchie auf ihren kirchlichen Gesang stolz sein. Die Kirche bot aber auch sehr oft die Gelegenheit zur Entfaltung solcher Pracht. Nach der böhmischen Agenda zählte man damals bei uns 105 Sonn- und Feiertage jährlich, verschiedene Halbfeiertage mit feierlichem Gottesdienste und andere Gelegenheiten nicht mitgerechnet. Man sang also viel und oft. Es war die goldene Zeit des liturgischen Gesanges[2]).

Den lebendigen Schwung dieses Gesanges sieht man auch aus den Notenbüchern in rein musikalischer Hinsicht. Es entstanden neue Gesänge für neue Feiertage, und diese neuen Antiphonen, Hymnen usw. sind reichlich durch neumatische Koloratur geschmückt, manchmal bis zum Überdruß. Große Interpolationen im Texte, die auch Ernst von Pardubic billigte (besonders das interpolierte »marianische« *Gloria*), schwellen wieder den Umfang der Gesänge bis zur Vernichtung jedes Formsinnes und jeder Übersicht an. Es kann also nicht alles Fortschritt genannt werden, was wir in diesem liturgischen Gesange sehen, aber das Leben kann man darin doch nicht bestreiten. Wichtig für die Kunstmusik war es immerhin, daß man den Künstlern erlaubte, auch auf diesem

1) Die Handschriften befinden sich in der Prager Kapitelbibliothek bei St. Veit auf dem Schlosse.

2) Über die Mansionarien siehe Emler, *Regesta Bohemiae* IV, 532 ff. Das Kgl. böhm. Landesmuseum besitzt ein sehr schönes *Vesperarium* wahrscheinlich der Mansionarien.

Gebiete ihre Kräfte zu entfalten. Wir werden sehen, daß selbst der Erzbischof Johann von Jenstein ein *Officium* zum Feste von Mariä Heimsuchung komponiert hat. Das mußte natürlich andere Musiker reizen, und zwar umsomehr, als der liturgische Gesang auch eine Quelle finanzieller Vorteile war. Die großen, manchmal reich dotierten Kirchenchöre konnten einer hübschen Anzahl der singenden Musiker bequeme Versorgung verschaffen, was produktive Künstler anlockte. Der liturgische Gesang hatte somit stets die besten Mittel zur Ausführung der Kompositionen. Alles zusammen gab also diesem Gesange in den Augen damaliger böhmischer Komponisten einen so hohen Wert, daß sie gern und oft einstimmige liturgische Gesänge komponierten. So entstand der Grundton aller damaligen böhmischen Musik, dessen Einfluß man auch bei den Künstlern anderer Richtung merken kann.

Natürlich hätte die einfache Überführung des gregorianischen Gesanges in die böhmische Musik nichts neues gebracht. Dazu mußte sich noch etwas Individuelles zugesellen. In der Musik ist solche Individualität einer Nation besonders durch den Volksgesang charakterisiert. Der Volksgesang ist zwar nicht eine urwüchsige, ganz neue Erscheinung in der Musik; ja er ist in seinem Ursprunge nach mehr eklektisch als originell. Das Volk bildet immer seine Melodien dem nach, was es hört. Sein Interesse ist kein künstlerisch gestaltendes; denn es bildet eine Melodie nur im Falle des Bedürfnisses, um einen Text, der im Volksgesange immer die Hauptsache ist, singen zu können. Darum nimmt es einfach die Elemente der ihm bekannten Melodien und komponiert daraus eklektisch ein Neues[1]. Aber gerade die Eigenart, wie ein Volk solche Elemente verbindet und verarbeitet, wie es diese hervortreten und andere verschwinden läßt, das gibt der Volksmusik ihren speziellen nationalen Charakter. Daneben aber hat jedes Volk als solches ein gemeinsames Streben, das alle Volksmusik der verschiedenen Kulturnationen Europas verbindet. Es ist die naturalistische Richtung der Volksmusik. Das Volk nimmt ohne Skrupeln das an, was ihm gefällt, ungeachtet der theoretischen Berechtigung. Sein Naturgehör führte es zum Dur, ob zwar diese Tonart in der damaligen Theorie nicht existierte, sein Streben nach Deutlichkeit und Zusammensingen zur einfachen regelmäßigen Rhythmik und schlichten Form. Diese allgemeinen Eigenschaften der Volksmusik mußten in älterer Zeit noch mehr hervortreten als später, so daß wir die Volksmusik der primitiven Stämme als recht verwandt betrachten dürfen. Erst als der Einfluß der Kunstmusik stärker wurde, entstand auch in der Volksmusik größere Verschiedenheit.

Böhmen liefert ein sehr anschauliches Beispiel zu dem eben Gesagten;

---

1) Siehe den sehr interessanten Artikel von Otokar Hostinský in *Český Lid* I.

denn da können wir nebeneinander die Volksmusik zweier Stämme, der Böhmen und der Deutschen, betrachten. Der ursprüngliche böhmische Volksgesang war noch im 12. Jahrhundert lebendig; wir wissen aber leider darüber nichts mehr, als daß die Kirche ihn als den Rest der heidnischen Zeit verboten und vernichtet hat. Im 12. und 13. Jahrhundert kam die deutsche Kolonisation, die einen Umsturz der Verhältnisse im böhmischen Bauernstande brachte. Im 14. Jahrhundert begann wieder die Neubelebung des böhmischen Nationalbewußtseins, das dann im Hussitismus sich weiter entwickelte. In der Zeit Kaiser Karl's IV. haben also bei uns zwei Stämme gesungen. Auf den böhmischen Volksgesang dieser Periode wirkten besonders die Einflüsse des gregorianischen Chorals, der Kunstmusik und der Instrumentalmusik. Das Volk hörte in der Kirche immer und immer gregorianische Melodien, so daß sie ihm mindestens in ihren Elementen im Gehör stecken mußten. Ein Volkskünstler nahm also ganz unbewußt von daher eine melodische Fortschreitung, gab ihr eine regelmäßige Rhythmik und einfache, besonders aus Wiederholungen zusammengesetzte Form — und ein Volkslied war fertig. So entstand z. B. ein triviales Volkslied im böhmischen Spiele *Mastičkář* aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Ein gewöhnliches Motiv eines *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus*, *Ite missa est* kam in das Osterspiel, wo die Worte *Maria* und *Raboni* so gesungen wurden, nämlich[1]):



Dasselbe Motiv wurde dann zum Volksliede der ausgelassenen Gesellen des Krämers verwendet, so daß es sich in regelmäßiger Rhythmik immer und immer wiederholt (in Form *a a b a*); nicht einmal die phrygische Tonart wurde verändert[2]):



1) Handschr. d. K. K. Universitätsbibl. in Prag VII, G. 16, fol. 99 aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts. Spätere Handschriften haben schon eine andere Weise zu diesen Worten.

2) Handschr. d. kgl. böhm. Landesmuseums aus der Mitte des 14. Jahrhunderts.



Eine andere Quelle des Volksgesanges war die Kunstmusik. Auch das ist sehr begreiflich, daß ein Volkskünstler das nachahmt, was er von den anerkannten Künstlern vielleicht ganz zufällig hörte. So wissen wir, daß das Volk in Böhmen schon im 13. Jahrhundert mehrstimmig und zwar schon in Sexten sang, so daß es vielleicht eine Art von Fauxbourdon in der Zeit auszuführen wußte, als die Theoretiker über die Sexten sich noch viele Skrupeln machten; das Volk in Böhmen sang sie ungeniert auf Straßen, beim Tanze in den Wirtshäusern usw. Für den mehrstimmigen Gesang fand man schon damals auch die anschauliche Benennung des »gebrochenen« Gesanges[1]). Wir besitzen nun auch ein Lied, das zwar ein sehr verliebter Student komponiert hat, das aber als köstliches Beispiel des volkstümlichen Liedes gelten darf. Sehen wir es nur an[2]):



Auch dieses Lied ist in der Form ganz einfach und volksmäßig. Die Rhythmik und die stufenweise Fortschreitung der Melodie blieb bis zum heutigen Tage für unser Volkslied charakteristisch. Man vergleiche damit nur den Anfang dieses böhmischen Volksliedes, das man heute sehr oft singt:

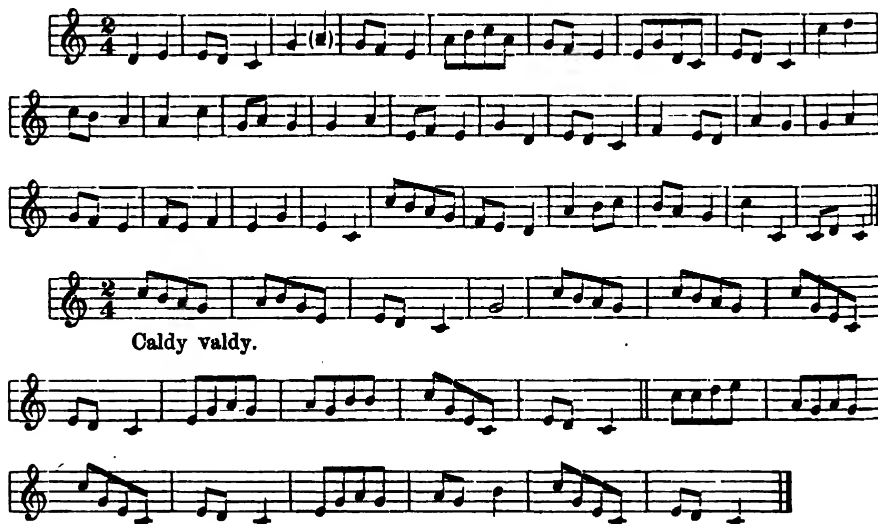


Am meisten charakterisiert aber das böhmische Volkslied der starke Einfluß der Instrumentalmusik. Natürlich ist das die beliebte Volks-

1) »*Cantus fractis vocibus per semitonium et diapente modulatus olim tantum de perfectis musicis usitatus, iam in corcis ubique resonat et plateis a laicis*« (Königsaaler Chronik, 13. Jahrh., *Fontes Rer. Boh.* IV, 301).

2) Handschr. d. k. k. Univ.-Bibl. Prag, XVII. F. 9 (vom J. 1396). Vgl. Fejfalik, Altčechische Leiche, Lieder usw., S. Ber. Wien. Akad. Wiss. 1862, 742.

musik, der Dudelsack und die Pfeife. Ohne ausführliche Auseinandersetzung will ich zuerst an zwei Beispielen den Charakter solcher Musik bei uns im 14. Jahrhundert zeigen. Es sind das auch für allgemeine Musikgeschichte sehr interessante, weil ungemein seltene Beispiele der damaligen instrumentalen volkstümlichen Tanzmusik[1]):



Diese zwei Melodien aus der Handschrift vom Jahre 1396 sind ganz ohne Zweifel instrumentalen Ursprungs. Man beachte nur in der zweiten Weise den vollständigen zerlegten Dur-Dreiklang (in den Takten 7, 11, 15 und 19), dessen harmonische Bedeutung im ganzen Stücke so auffallend heraustritt, daß daraus nicht einmal moduliert wird. Das begreifen wir sehr gut bei der damaligen primitiven Volkspfeife; beim Gesang wäre das ganz unerklärlich. Der Pfeifer hatte diesen Akkord in seiner Pfeife, es war ihm sehr bequem, sich an ihn zu halten. Auch der rastlose forttreibende Rhythmus charakterisiert noch heute die Weisen der Dudelsackpfeife, wie die Form der Wiederholung eines immer und immer veränderten Motivs. Die Handschrift selbst beweist endlich ohne Zweifel sowohl den instrumentalen Charakter als auch den böhmischen Ursprung beider Weisen. Sie sind notiert vor *Andělíku rozkochaný*, ganz ohne Text; nur die zweite hat zwei nichts bedeutende Worte am Anfange:

---

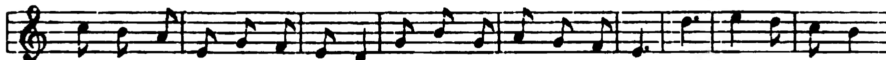
1) Beide Weisen sind in derselben Handschrift XVII, F. 9 notiert, aber mit augenscheinlichen Fehlern. Im ersten Stücke der 17. Takt unter fortlaufenden Zweitakten ist vielleicht ein Schreibfehler, den man natürlich nicht verbessern kann. Besser geht es mit dem zweiten Stücke, wo aber solche Fehler recht häufig sind. Es fehlen da einige halbtaktige Noten, die ich analog ergänzt habe. Die ursprüngliche Notierung siehe in meinem Buche und bei Fejfalik l. c.

caldy valdy. Diese unsinnigen Worte haben schon zu sehr abenteuerlichen Erläuterungen Anlaß gegeben. Ich glaube, daß das einfach die Worte sind, die das Volk beim Tanze zu den Weisen sang, nur eine Assonanz, die so oft noch heute im Volksgesange eine Art von Solfeggieren vertritt (vergleiche auch »*la la la*«, die unsinnigen Syllabenmischungen bei den Kinderspielen u. a.). Das Volk sang immer beim Tanze, also auch beim Spiele des Dudelsacks. Wenn keine Worte vorhanden waren, sang es solche unsinnige Assonanzsylben.

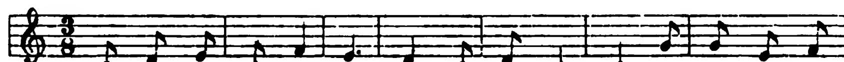
Wir haben aus dieser Zeit aber nicht nur böhmische, sondern auch deutsche in Böhmen noch gesungene Volkslieder, von denen ich wenigstens diese zwei Beispiele anführen will[1]:

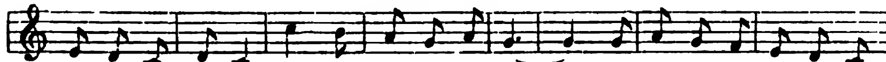














Es ist mehr als begreiflich, daß das deutsche Volkslied noch mehr unter dem Einflusse der Kunstmusik sich entwickelt hat als das böhmische. Der Minnegesang mußte doch den deutschen Bauern Böhmens viel näher und begreiflicher sein als den böhmischen. Ohne Verständnis der Sprache war ein solcher Gesang im Ohr des Bauers nur ein Tontreiben. Der Deutsche konnte dagegen viel besser in das Innere dieser Kunstgattung eindringen. Das erklärt uns, warum die ältesten deutschen Volkslieder Böhmens mehr vokalen, die böhmischen wiederum mehr instrumentalen Charakters sind. Man vergleiche nur die böhmischen Dur-Weisen mit dem ersten deutschen Liede in dorischer Tonart. Und auch das zweite, dem Volksgeiste viel nähere Lied bewahrt bei aller Verwandtschaft mit böhmischen Volksliedern, die aus dem allgemein geltenden Volksmässigen zu begreifen ist, doch seine vokale Reinheit.

1) Handschr. K. K. Prager Univ.-Bibl. XI, E. 9. Vgl. Ambros II, 278.

Bei der Entstehung einer Komponistenschule innerhalb einer bestimmten Nation handelt es sich immer mehr oder weniger, wie schon Ambros gut bemerkt hat, um Verschmelzung der Prinzipien der Kunstmusik mit dem Geiste der Volksmusik. In Böhmen möchten wir also eine gegenseitige Anknüpfung des liturgischen Gesanges und des Volksgesanges voraussetzen. Obwohl es ein wenig exotisch erscheinen mag, es ist wirklich so etwas entstanden. Natürlich konnte der Volksgesang den strengen gregorianischen Choral nicht beeinflussen, aber es existierte doch eine Art des liturgischen Gesanges, die diesen Einfluß sehr gern zuließ. Es sind die sogenannten Tropen. Es ist merkwürdig, daß in Böhmen, im Lande der Volksbewegungen, das erste uns erhaltene, ohne Zweifel böhmische notierte Gesangbuch kein Antiphonarium oder ein streng liturgisches Buch ist, sondern ein Troparium des Dechanten Veit vom Jahre 1235[1]. Und seit dieser Zeit mehrt sich die Zahl der Tropen in Böhmen immer mehr und mehr, so daß wir vom 14. Jahrhundert eine überreiche Sammlung der in Böhmen gesungenen Tropen anführen können. Den Einfluß des Volksgesanges merkt man daran sehr deutlich. War aber solche Mischung beider Kunstgattungen ein Fortschritt? Im Sinne der Entwickelung des Volksgesanges, seiner Geltendmachung bei den Künstlern, also theoretisch oder, besser gesagt, ideell genommen, können wir die Frage bejahen. Aber in der künstlerischen Praxis konnte das nur zum Ärgernis führen. Wenn man solche volksmäßige böhmische (natürlich mit lateinischem Texte) Tropen vom Standpunkte der Kirchenmusik betrachtet, so sind sie eine Abart der Kunst, die an den großen Verfall derselben Musik in der Mitte des 19. Jahrhunderts erinnert. Hören wir so einen böhmischen Schiedermayer aus dem 14. Jahrhunderte[2]):

Re - gi - na cœ - li in - cly - ta, ex no - bi - li pro-

sa - pi - a, co - ro - na di - gni - ta - tis.

Sal - ve lux fi - de - li - um, ful - gens in au - ro - ra, quae est

su - pra li - li - um, li - li - li - li - um pul - cra et de - co - ra.

1) Handschr. d. Prager Kapitelbibliothek X 1.

2) Handschr. d. Hohenfurter Klosterbibliothek Nr. 42 und Vyšehrader Kapitelbibliothek VC c 4.

Kann der Verfall der böhmischen (aber auch ausländischen) Geistlichkeit in der vorhussitischen Zeit besser charakterisiert werden als durch diese triviale Kirchenmusik? Hus sagt gewiß ganz mit Recht, daß solcher Gesang mehr zum Tanze als zur Andächtigkeit einladet. Es war aber nicht die einzige Ungehörigkeit in damaliger Kirchenmusik. Wir hören über damalige Sänger der Prager Kathedrale, wie sie ausgelassen, unmoralisch und, was für uns am wichtigsten ist, faul und im Singen nachlässig waren. Man scherzte, lächelte, spazierte in der Kirche, anstatt im Chor andächtig und ordentlich zu singen. Die Geistlichen waren nicht besser. Die Prager Domherren hatten ihre Vikare, die für sie sangen. Wenn der Domherr in die Kirche kam, mußte ihn sein Vikar bedienen, sodaß manchmal niemand im Chore blieb. Die Mansionäre, also die für den Gesang eigens bestellten und bezahlten Sänger, kamen am Morgen zu spät, ihr Gesang verzog sich über die für denselben bemessene Zeit hinaus und ertönte sodann schon bei Liturgien, für die er nicht bestimmt war und zu denen er nicht paßte. Wenn der messelesende Priester zu spät kam, warteten die Mansionäre nicht auf ihn, sondern sangen ihre Gesänge ab ohne Rücksicht darauf, wozu sie sangen. Dazu kam der Geiz der Geistlichen, die viele Funktionen verbanden, um viele Benefizien besitzen zu können, und so nicht einmal in den verschiedenen Kirchen ihrer Präbenden anwesend sein konnten. Wenn die Sänger aber doch in die Kirche kamen und ihre Stelle im Chore einnahmen, wie sangen sie? Zuerst sangen sie zu schnell, um bald fertig zu sein, wodurch die Verständlichkeit des Gesungenen oftmals ganz zugrunde ging und aus dem Gesange nur ein ganz unmusikalisches Murmeln entstand. Manchmal sangen die Priester den vorgeschriebenen Gesang nicht einmal zu Ende. Und wie konnte es mit dem Gesange der Nonnen im St. Georgskloster auf dem Prager Schlosse bestellt sein, die sich dabei bequem hinsetzten und die Zeit mit Hemdennähen verkürzten? Und dazu stellen wir uns noch die Kunstlosigkeit mancher Sänger vor. Eine Sängerin desselben St. Georgsklosters, Namens Bětka Suchdolská, sang mit ihrer scheppernden Stimme so unerträglich, daß man darüber im ganzen Prag Spaß machte. Das ist also die Schattenseite der Blüte des liturgischen Gesanges im damaligen Böhmen [1].

Das genügt vielleicht zum Beweise, daß auf diesem Wege keine neue Kunst, ja überhaupt keine edle Kunst erreicht werden konnte.

Es mußte sich die böhmische Musik eine wirkliche Kunstform zueignen, die mit verschiedenem musikalischen Gehalte ausgefüllt werden konnte. Der liturgische Gesang hat wohl seine Formen, aber sie sind

1) Siehe verschiedene Statuten der böhmischen Kirchen aus dem 14. Jahrh. (hrsg. von Dudík, Höfler, Loserth, Tadra, Menčík u. a.) und J. Truhlář in *Věstník České Akademie* VII, 1898, 210.

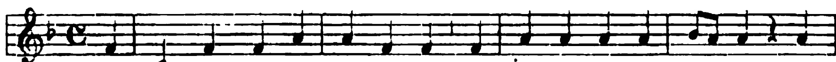
auch schon gehaltlich bestimmt, sodaß jede Neuerung diesen Gesang mehr verschlimmert als bereichert. Die Tropen sind auch Kunstmusik, aber auf einem ganz verirrten Wege. Ohne eine gehaltsfreie Form ist dann auch keine lebendige Kunst, weil keine individuelle Kunst möglich. Es mußte also zur Grundlage des liturgischen Gesanges und zur erfrischenden Macht des Volksgesanges noch eine Anregung zur Entstehung oder Übernahme einer Kunstform beitreten. Und solche Kunstidee in dem ganzen damaligen musikalisch abendländischen Europa war der Minnegesang, in weiterem Sinne des Wortes, sich nicht nur auf die speziell deutsche Art beschränkend. Das war eine naturalistische, nicht durch eine Spekulation zusammengeflickte, noch durch die Tradition festgestellte Kunst wie die Anfänge der Mehrstimmigkeit oder der damalige Kirchengesang. Ein Trouvère, ein Minnesänger sang, was er fühlte, inspiriert durch einen wirklichen Kunstgedanken. In Böhmen konnte es natürlich auch nicht anders sein. Es war im 13. Jahrhundert, als die Böhmen der deutschen Kultur alle Pforten ihres Vaterlandes öffneten. Die große deutsche Kolonisation veränderte im Grunde den Bauernstand und das Städtewesen in Böhmen, die deutschen Hof- und Ritterarten machten aus den böhmischen Königen und Adelsfamilien eifrige Nachahmer dieser Sitten so gut wie der damit verbundenen Unsitten. Přemysl Ottakar II. und Wenzel II. sind die Heldennamen dieser Blüte der deutschen Kultur in Böhmen. Die ursprünglich böhmischen Familien geben sich deutsche Namen: die Nachkommen eines Vítek von Prčic heißen dann Herren von Rosenberg, von Falkenstein u. ä. Bei solcher Nachahmung wurde natürlich auch die deutsche Kunst ganz akzeptiert. König Wenzel II. (1278 bis 1305), selbst kein schlechter Minnesänger, errichtete in Prag einen glänzenden königlichen Hof, der bald zum beliebten Aufenthalt der deutschen Minnesänger wurde. Schon früher waren da Reinmar von Zweter (am Hof Wenzels I.), Meister Sigeraer, Friedrich von Sonnenburg, auch Tannhäuser u. a. Einen wirklichen Einfluß auf die böhmische Musik können wir aber erst bei Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, beweisen. Dieser oftmalige Gast am Hofe Wenzels II. dichtete und komponierte in beiden Kunstformen, die dann in Böhmen die Musik beherrschten (die Leiche und Lieder), und zwar auch inhaltlich (melodisch) so nahe dem Geschmacke der Böhmen, daß wir die Spuren der Frauenlobischen Melodik noch am Ende des 14. Jahrhunderts bei den böhmischen Leichen, bei den Liedern aber noch weit später finden können[1]).

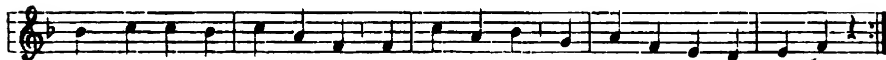
Diese Epoche der deutsch-böhmischen Minnesänger gipfelt im Jahre 1297, wo bei der Krönung Wenzels II. ein musikalisches Festival ersten Ranges veranstaltet wurde. Die Dichter, Sänger und Musiker eilten aus

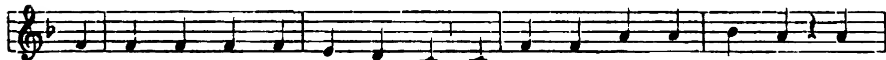
1) Die Weisen von Frauenlob siehe in der Colmarer Handschr., hrsg. von P. Runge.

aller deutschen Welt nach Prag, um den Dichterkönig zu feiern[1]). Diese Festlichkeit war aber auch der Anfang vom Ende. Nach dem Tode Wenzel's II. treten die Minnesänger in Böhmen nach und nach zurück. Heinrich von Mügeln ist der letzte, der uns aus diesem Kreise der deutschen Minnesänger in Böhmen genannt wird. Er verließ Prag im Jahre 1358 nach mehr als zwanzigjährigem Aufenthalt in der Hauptstadt Böhmens. Dasselbe Jahr schließt also die erste (deutsche) Epoche der Kunstmusik in Böhmen.

Was bedeutet diese Epoche für die Entstehung der böhmischen Komponistenschule? Wenn heute so ausgezeichnete ausländische Künstler in das Land gekommen wären, wäre das für die Kunst desselben Landes wahrscheinlich ein unschätzbarer Segen. Die mittelalterlichen Anschauungen waren aber anders angelegt, um aus einem solchen Umstande den Vorteil einer Erfrischung zu schöpfen. Als nämlich der Minnegesang bei uns bekannt wurde, ging man nicht in seinen Spuren zu einer neuen heimischen Kunst, sondern die böhmischen Sänger warfen alles andere ab und sangen den regelrechten Minnegesang, sodaß sie nicht einmal die Sprache verändert haben. Wenn also damals in Böhmen ein Tondichter entstand, so verschwand er unter den übrigen deutschen Minnesängern, ohne etwas neues zu bringen. Das gilt z. B. von der wenn auch etwas fabelhaften Person eines Mülich von Prag, dessen Lieder in der Colmarer Handschrift enthalten sind. Er verleugnet in seinen Weisen seinen Ursprung nicht, aber doch müssen wir das mehr ahnen als wissen. Man prüfe nur dieses sein Lied, wie es sich von eigentlichen deutschen Minnegesängen unterscheidet[2]):







1) Chronik Peters von Zittau. FRBoh. IV, 75.

2) Neuestens (1905) sind die »Lieder Mülich's von Prag« von R. Batka aus der Colmarer Handschrift durch den österr. Dürerbund in sehr geschmackvoll ausgestattetem Bändchen herausgegeben. Über die Person Mülich's, also auch über seine Nationalität besitzen wir keine einzige Nachricht.



Sollte aber die böhmische Kunstmusik etwas anderes sein als ein bloßer Abzweig des deutschen Minnegesanges, so mußte zuerst eine durchgreifende Emanzipation von diesem ausschließlichen Einflusse der deutschen Musik stattfinden. Und diese Rolle spielt in der böhmischen Musik die damalige französische Tonkunst. Es ist eine Ironie der Geschichte, daß die Emanzipation vom deutschen einseitigen Einflusse erst dann eintrat, als nach der einheimischen Přemysliden-Dynastie ein Herrscherhaus deutscher Abkunft zu regieren begann, nämlich das Luxemburgische Haus (Johann, Karl IV., Wenzel IV.). Die politischen Verhältnisse Europas haben sich im 14. Jahrhundert nach dem 13. so verändert, daß Frankreich die erste Stelle einnahm, während das deutschrömische Kaisertum durch die Kämpfe um den Thron in Schwäche fiel. Den abenteuerlichen König Johann von Böhmen lockte der Glanz Frankreichs, seine Kriege und glänzenden Hoffestlichkeiten so, daß er nicht nur selbst an diesem Hofe und in dem französischen Heere weilte, sondern auch seinen Sohn Karl nach Paris zur Erziehung schickte. Und das war der spätere große Kaiser und König Karl IV. Bei den regen diplomatischen Beziehungen kamen viele Leute aus Böhmen nach Frankreich, aber auch umgekehrt. Und unter diesen anderen war kein geringerer als der damalige größte Tonkünstler Frankreichs, Guillaume de Machaut[1]). Er wurde Sekretär des Königs Johann und begleitete ihn auf seinen Reisen und im Kriege, ihn abgöttisch liebend und treu bis zum Tode des heldenmütigen Königs in der Schlacht bei Crecy auf Frankreichs Boden im Jahre 1346. Dieser vortreffliche Künstler wirkte auf die musikalischen Verhältnisse Böhmens nicht unbedeutend. Es war selbstverständlich, daß seine Gegenwart am Prager Hofe sich im Beeinflussen des höfischen Geschmacks geltend machte. Er brachte zu uns französische Kompositionen, die am Hofe gespielt und so allgemein bekannt wurden; er verbreitete verschiedene Instrumente französischen Ursprungs, so daß die Instrumentalmusik in Böhmen im 14. Jahrhundert einen außerordentlichen Aufschwung nahm[2]).

1) M. L. de Mas Latrie, *La prise d'Alexandrie*, Genève 1877 (Machaut's Biographie in der Einleitung). K. Jireček, *Časopis Českého Musea* (böhm. Musealzeitschrift) 1878, 78—93.

2) Die Übersicht damaliger Musikinstrumente in Böhmen siehe in meinem zitierten Buche.

Besonders aber wurde jetzt die französische Musiktheorie in Böhmen bekannt und beliebt. Über die theoretischen Prinzipien in der böhmischen Musik hören wir erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Aus Böhmens Schwesterlande, Mähren, kam ein Dominikaner Hieronymus de Moravia nach Paris, wo er seine bekannte Sammelschrift über die Musiktheorie schrieb. Sein Werk gehört jedoch nicht in die Geschichte der böhmischen Musik, denn es blieb wahrscheinlich bei uns unbekannt. Aus derselben Zeit haben wir aber die schon zitierte Nachricht über das Singen in Terzen (sogar in kleinen Sexten). Das beweist, daß schon im 13. Jahrhundert der französische Déchant und seine Konsonanzenlehre nicht ganz fremd war. Machaut aber brachte zu uns die modernste damalige Musiklehre, die *Ars nova*. Als im Jahre 1348 in Prag eine Universität, die erste im Mitteleuropa, gegründet wurde, hielt man auch Vorlesungen über Musik, und zwar nach der Lehre des Johannes de Muris. Die französische Mensuraltheorie wirkte besonders auf den böhmischen Tondichter Johannes von Jenstein, die Konsonanzenlehre z. B. auf den im Jahre 1416 in Konstanz verbrannten Hieronymus von Prag[1]). Noch am Anfange des 15. Jahrhunderts wurde aus Muris' Schriften ein Kompendium der Theorie von einem böhmischen Studenten zusammengestellt[2]). Auch die Mensuralnotation kam auf diesem Wege nach Böhmen[3]).

Der französische Einfluß auf die böhmische Musik ist also ohne Zweifel festgestellt. Das war aber für unsere Musik von außerordentlicher Be-

1) Höfler, Geschichte d. hussit. Bewegung II, 118.

2) Handschr. K. K. Univ.-Bibl. Prag V, F. 6: »*Musica magistri Johannis de Muris, accurtata de musica Boëcii. Scripta est hec per Wenceslaum de Prachaticz.*

3) Wie die Neuigkeiten der französischen Theorie im musikalischen Böhmen angenommen wurden, wollen wir mit einem Beispiele, das an sich natürlich mehr eine Anekdote als eine historische Tatsache ist, illustrieren. Die in der Prager Univ.-Bibl. befindliche Handschrift VH 31, vom Anfange des 15. Jahrhunderts, hat ein böhmischer Mönch seinem deutschen Klosterbruder Konrad von Eger geschrieben und »zum Andenken« gewidmet. Er schrieb hierher einen *Rondellus* ein mit einer auffallenden Notenzeile und Bemerkung: »*inspice notas gallicanas*«. Die Noten dieser Zeile sind in Form ♁ an die Linien so gesetzt, daß der schwarze Unterteil die Höhe des Tones bestimmt (faksimiliert bei Wolf, Gesch. d. Mensuralnotation 1904, I). Was ist daran »französisch«? Die Handschrift stammt aus der Zeit, wo sich in Frankreich die ersten Spuren der weißen Notation erscheinen. Über so etwas hörte wahrscheinlich auch unser lieber Mönch, wußte aber nicht, was die Reform eigentlich bedeutet, und so glaubte er die schwarze Note durch einen leeren Halbkreis in die weiße zu verändern. Das Kreuzchen sollte vielleicht ein Witz sein. So verbessere man, was über diesen Rondellus Ambros (II.) und Wolf l. c. sagen. Ambros hat diese Zeile fälschlich zum Rondellus gerechnet. Daß der Schreiber ein Böhme war, verrät ohne Zweifel der grobe Bohemismus: »*fratri suo predilecto notavi hunc rundellum*«. Daß er aber zu seinem Rondellus den deutschen Text auswählte, das beweist nur seine nationale Höflichkeit gegenüber dem Adressaten, dem das Buch gewidmet wurde.

deutung. Man brachte natürlich auch fertige Kompositionen aus Paris nach Böhmen, so daß sie entweder als französisch bezeichnet[1]) oder auch nur als Motive in heimischen Werken benutzt wurden[2]); aber die starke Tradition des deutschen Minnegesanges konnte trotzdem nicht so ganz einfach vernichtet werden. Die deutsche Musik wirkte bei uns weiter, nur kam neben ihr auch die französische zur Geltung. So hatten die böhmischen Tondichter zwei große musikalische Kulturen vor sich, sie konnten unter ihnen auch im einzelnen wählen, was ihrer eigenen Einsicht gefiel. Erst von diesem Augenblicke, als die böhmischen Künstler selbständig urteilen konnten und auch geurteilt haben, beginnt die wirkliche böhmische Kunstmusik. Im Gegensatze beider Richtungen stieg auch die heimische, auf den Volksgesang gegründete Musik zum Bewußtsein bei den Künstlern. Diese Art der Verschmelzung des liturgischen Grundtones, des volkstümlichen Melodiesinnes und der ausländischen Kunstformen gibt der ersten böhmischen Komponistenschule ihre eigene Prägung.

Der erste schaffende Künstler dieser Schule, den wir mit Namen kennen und für den Begründer der ganzen Schule halten können, ist Magister Záviše. Seine Biographie bietet uns leider fast nur einige Jahreszahlen[3]): er studierte auf der Prager Universität die freien Künste, wo er 1379 Baccalaureus, 1382 Magister wurde. Nach damaliger Unsitte bekam er in derselben Zeit eine Präbende (die Pfarre in Prachatitz), die er aber gemietet hat. Er widmete sein Leben der Professur auf der Prager Universität. In den Jahren 1396—1398 weilte er in Rom. In seinen Sympathien zuerst ein religiöser Fortschrittler, wendete er sich in seinem Alter von Hus ab. Im Jahre 1410 oder bald danach kam er mit Hus in einen persönlichen Konflikt, der Hus zu einem achtungsvollen, aber energischen Briefe an Záviše veranlaßte. Das ist aber auch die letzte uns bisher bekannte Nachricht. Wäre er Baccalaureus im gewöhnlichen Lebensalter geworden (also um 1355 geboren), so wäre er bei seinem Tode nach dem Jahre 1410 erst etwa 60 Jahre alt.

Es ist mir gelungen, fünf Kompositionen zu finden, bei denen ausdrücklich der Name Záviše's angegeben ist. Um mein Resultat nicht durch einige Hypothesen zu verdunkeln, habe ich mich nicht zu Kombinationen

---

1) Z. B. die Antiphone *Virga Jesse floruit*, die in der Handschr. d. K. K. Univ.-Bibl. Prag XI, E 2 fol. 153a mit Bemerkung eingeschrieben ist: »*Quando placet, de b. virgine antifona Parisius compilata*«.

2) So kam das Motiv des französischen Osterspiels *Nous avons perdu nostre confort* in den böhmischen *Mastičkář* um die Mitte des 14. Jahrh.

3) Man findet sie in *Libri Erectionum*, *Libri Confirmationum*, *Acta iudiciaria* usw. (alles in Prag herausgegeben). Vgl. meinen Aufsatz über Záviše im *Český Časopis Historický* (Böhmische Historische Zeitschrift) 1905.

verführen lassen, daß auch andere Stücke vielleicht ihm gehören, ob zwar die Analogie oftmals lockende Gelegenheit dazu bot. Von diesen fünf Tonstücken sind vier kirchlich und eines weltlich, nämlich zwei *Kyrie*, ein *Gloria*, ein *Alleluia* und ein Liebeslied [1]). Bevor ich seine Kirchengesänge fand, war seine Name in der böhmischen Literaturgeschichte nur als Dichter des Textes zu seinem Liebesliede bekannt. Ob er aber auch die Weise komponiert hat, also auch Tonkünstler war, das war daraus nicht festzustellen. Die Kirchengesänge Záviše's warfen aber sofort auf seine Tätigkeit ein ganz anderes Licht. Wenn er die liturgischen Texte komponierte, wobei doch seine dichterische Anlage ganz beiseite bleiben mußte, so war er vor allem Komponist, Dichter erst in zweiter Reihe. Er war zwar so gebildet, daß er sich die nötigen Texte selbst schreiben konnte, die Musik mußte aber doch der Schwerpunkt seines Schaffens sein.

Diese Erwägung erleichtert uns auch die Datierung seiner Tätigkeit. Im Liebesliede nennt er sich *Záviše žák*, d. h. Student. Er hat also dieses Lied während seiner Studien auf der Prager Universität, also vor dem Jahre 1379, gedichtet und natürlich auch komponiert. Bei seinen anderen Tonstücken hilft uns seine eigentümliche Manier, daß er alle seine Tonstücke mit einem und demselben, wenn auch verschieden variierten Motive beginnt. Daraus kann man auf die Identität des Autors sehr gut und zuverlässig schließen. Wir bemerken aber auch dabei sehr leicht, daß die Kirchengesänge die ursprünglichere Form des Motivs bewahren und daß sie also älteren Datums sind als das Liebeslied. Die Differenz beider Zeitpunkte kann aber nicht zu groß sein wegen der Jugend des Autors, so daß wir die Entstehung der Kompositionen Záviše's in die siebziger Jahre des 14. Jahrhunderts legen müssen, in die Zeit der böhmischen Kunst unter dem Kaiser Karl IV.

An den Kompositionen Záviše's kann man die Einflüsse sehr anschaulich machen, unter denen die böhmische Kunstmusik entstanden ist. Zuerst haben sie alle, das Liebeslied inbegriffen, den ausgesprochenen Charakter des liturgischen Gesanges. Sie sind alle einstimmig und alle ohne Mensuration, mit melodischen Schritten des gregorianischen Chorals, mit derselben Rhythmik usw. Bei den kirchlichen Gesängen ist dieser liturgische Charakter natürlich ganz begreiflich und an seiner Stelle; damals nahm man bei uns neue Kunststücke desselben Charakters und sang sie auch beim Gottesdienste neben den echten Chorälen (besonders bei neuen Texten). Je mehr also solcher Gesang dem liturgischen Charakter entsprach, desto besser konnte er in die Kirche eingeführt werden. Auch

1) Die Kirchengesänge sind in dem zitierten Vyšehrader Kodex enthalten. Das Liebeslied findet man in mehreren Handschriften, aber nur den Text. Notiert ist das Fragment in der Handschr. d. Hofbibliothek zu München. Vgl. J. Truhlář, *Časopis Českého Musea* 1885, 109 f. Die Originalnotierung ist in meinem Buche reproduziert.

Záviše's Gesänge wurden von der kirchlichen Obrigkeit Böhmens gebilligt, so daß sein *Alleluia* bei den eigentümlichen böhmischen *Rorate*-Messen und sein *Kyrie* auch bei anderer Gelegenheit gesungen wurden. Die Hussiten übernahmen sie gleichfalls in ihre Gesangbücher, so daß sie sie noch am Ende des 16. Jahrhunderts, natürlich mit dem böhmischen Texte, in ihren Kirchen ausführten[1]). Ich will da aus diesen Kirchengesängen Záviše's mindestens ein Beispiel liefern, und zwar das interessanteste, sein *Alleluia*[2]):

Al - le - - - - - - - - - - - - - - - -

lu - ia. O

Ma - ri - a, ma-ter Chri-sti, vir - go pi - a,

mae - sto - rum con - so - la - trix, pau - pe - rum ad-

iu - - - - - - - trix, per-di - to - rum re - stau- -

ra - trix, la - pso-rum-que re - le - va - trix, lan - guen-ci-

um cu - ra - trix, no - strae sa - lu - tis a - ma - trix.

A - ve do - mi - na, de - i - ta - tis ce - lu - la, in - ter om-

nes vir - gi - nes sanc - tis - si - ma, te pe - ti - mus, de - le no-stra

1) So z. B. sind sie im Wildenschwerter böhmischen Kantionale zu finden.

2) Die Originalnotierung aller fünf Kompositionen Záviše's siehe in der I. Beilage meines Buches.

pec-ca - mi - na. Quae es ce - lo al - ti - or, ter - ra la - ti - or,

stel - lis pu - ri - or, a - bys-so pro-fun -di - or. O Ma - ri - a, cunctis

es sanc-tis sanc-ti-or. O io - cun - da, tu es Aa - ron vir - gu - la

fruc-ti - fe - ra, quae fructum vi - tae Chri-stum no - bis pro-tu - lit.

Om - nes vir - tu - tes om - ni - um la - pi - dum in se con-ti - nens,

at - que cunc - ta - rum her-ba-rum vim con-ti - nens. O sanc-tis - si - ma,

de - le pec - ca - mi - na, re - pri - me no-xi - a, sen-sus nostros

vi - si - ta, fla - git - ta, ut gau-di - a per-ci-pi-a-mus ce - li - ca

post car - nis e - xi - li - um———————.

In diesem Kirchengesange sehen wir aber schon den zweiten Einfluß, den Charakter des Minnegesanges. Wie der liturgische Charakter uns besonders im Liebesliede Záviše's überrascht, so zeigt im Gegenteil die Erscheinung dieses Einflusses gerade in liturgischen Gesängen seine Stärke und Allgemeinheit in der Kunstanschauung bei Záviše. Wir finden da nämlich die Form eines Leiches, die bei uns im 13. Jahrhundert durch die deutschen Tondichter eingeführt wurde und dann sich besonders in der Form der zweistrophigen Weisen in der Art der mittelalterlichen Sequenz erhalten hat. Im *Kyrie* gestattete der Text nicht zu dieser Form zu greifen (das Kyrie ist immer dreiteilig), auch im *Gloria*, obzwar hier schon nicht so nachdrücklich. Im *Alleluia* aber finden wir diese Form ganz entwickelt. Wenn wir aber den Unterschied zwischen dieser Form

bei Záviše und jener der späteren Minnesänger begreifen wollen, müssen wir sie an seinem **Liebesliede** betrachten. Es lautet[1]):

I. *a*) Jiżt mne vše ra - dost o - stá - vá,

b) jiżt mé vsè ú - tè - chy sta - nú,

a) srd - cet' v tú-żeb - nej kr - vi pla - vá,

b) to vše pro mú pa - ní żád - nú.

II. *c*) Svý - ma zra - ky skr - zè o - čko

d) sil - nèt' střie - lé v mé sr - dé - čko,

b) by - dlímt' v pla - men - nej mo - ci.

c) Mój ži - vot v tú - hách ne - má - lá,

d) to vše je - jie krá - sa dra - há

b) k to - mut' mě sil - nè při - pú zie.

III. *e*) Srd - ce bo - lí sil - nè, ve krvi plo - va - je,

1) Aus der einfachen liturgischen unmensurierten Notation in unsere übertragen (♦ = ♩).

f) žá - da - je, žád - ná, tvój mi - lo - sti, ač sě mó - že stá - ti.

e) Jažt' ni - ko - li živ ne - bu - du na dlú - ze

f) v tej tú - ze, ač se žád - ná ne - rá - čí smi - lo - va - ti.

IV. g) Tú - hat' mně po niej, kdyžt na ni vzpo - ma - nu,

e) div žet' hned nevz-pla - nu,

om - dle - jě v tú-hách sta - nu,

f) jáz pro ni u mej mla - do - sti ža - lo - sti - vě za - hy - nu.

g) Tot' mé ne - sčě - stie.

Zuerst muß ich in diesem Liede, wie es da aus der Handschrift übernommen wurde, einige Fehler des Schreibers verbessern. Wenn durch die Abweichungen von der Regelmäßigkeit eine Mannigfaltigkeit entstanden wäre, so möchte ich sie sehr gern billigen. Sehen wir aber die Schlüsse im ersten Abschnitte des Liedes: da hat der Schreiber augenscheinlich den Schluß des Motivs *b* mit jenem des Motivs *a* und *c* verwechselt, weswegen vier Verse nacheinander einen und denselben Schluß erhalten, was zu monoton ist. So hat es Záviše gewiß nicht gemeint; wir müssen also den Schluß des Motivs *a* auch im 3. Verse behalten und den Schluß des Motivs *e* im 5. Verse nach jenem im 8. Verse verbessern. So hat der Schreiber auch im zweiten Abschnitte wieder den Anfang des 5. Verses mit dem des 6. verwechselt, dann aber seinen Fehler erkannt und das Motiv *d* bis zum Schlusse richtig geschrieben. Daß der Schreiber musikalisch gebildet war, zeigt sein Verfahren in diesem Falle: um bessere melodische Modulation zwischen dem unrichtigen Anfange und der richtigen Folge zu erreichen, schrieb er fünf dazwischen liegende Noten um einen Ton höher, so daß zwar dieser Vers ganz verwickelt, aber doch an sich selbst annehmbar ist.

Wie im musikalischen Charakter dieses Liebesliedes der liturgische Einfluß, so ist in formaler Hinsicht der des Minnegesanges überwiegend. Das Gedicht enthält drei gleich konstruierte Teile, jeder Teil gliedert sich in fünf Abschnitte und ein Abschnitt in zwei Hälften von zwei oder drei Versen. Die Weise ist nur zu den ersten vier Abschnitten des ersten Teiles erhalten. Man kann aber wohl glauben, daß die zwei anderen Teile nach derselben Melodie gesungen worden sind wie der erste, so daß nur die Weise des fünften Abschnittes verloren ist. Die zwei Hälften eines jeden Abschnittes singt man nach derselben Melodie (in der Art der Sequenz), die ganze Weise wurde also aus fünf verschiedenen musikalischen Sätzen zusammengestellt. Es ist sehr interessant, wie Záviše diese potpourriartige Form der Sequenz und des Leiches durch Übernahme der Motive aus einem Abschnitte in den anderen organisch zu verbinden suchte. Wenn wir die Abschnitte mit Nummern, die Verse aber, aus denen sie metrisch und musikalisch zusammengestellt sind, mit Buchstaben bezeichnen, so befolgt die Form des ganzen Liebesliedes dieses interessante Schema: I. (*a b*, *a b*), II. (*c d b*, *c d b*), III. (*e f*, *e f*), IV. (*g e f*, *g e f*) V. (?). Es ist ein formaler Fortschritt gegen den Minnegesang in der Periode seines Verfalles (schon am Ende des 13. Jahrhunderts), wo die in sich selbst unorganische Form des Leiches noch locker in eine unendliche Reihe von selbständigen Weisen zerfällt. Beim Liebesliede Záviše's können wir dagegen von einem mittelalterlichen Monothematismus reden, der sich bei uns wirklich noch weiter entwickelte.

Die übrigen zwei Einflüsse, der der französischen Musik und des Volksgesanges, treten bei Záviše nicht zu nachdrücklich hervor. Er kannte zwar z. B. die französischen Osterspiele, aus denen er das vierte Motiv seines Liebesliedes geschöpft hat[1]), aber der Geist seiner Werke blieb doch durchaus liturgisch. Darum war es auch dem Volksgesange nicht möglich, auf unseren ersten Tondichter grundsätzlich zu wirken, wenn der liturgische Charakter unangetastet bleiben sollte, obzwar einige melodische Schritte diesen Einfluß vielleicht doch voraussetzen. Die Entwickelung unserer Musik in diesen zweien Richtungen blieb also den Nachfolgern Záviše's vorbehalten. Was aber bei Záviše aus keinem Einflusse zu erklären ist und was wir somit für das Charakteristische unseres Meisters halten dürfen, ist die eigentümliche Ruhelosigkeit seiner Tonwerke. Die Melodie irrt hin und her, in großen Intervallen springt sie aus der hohen Lage in die Tiefe und umgekehrt, die Intervalle werden oft wie zum Trotz der damaligen Theorie angesetzt, so daß Záviše nicht einmal vor dem damaligen Musikteufel, vor dem Tritonus, erschreckt. Noch weniger kümmert er sich um theoretische Vorschriften über den Umfang

1) Aus der Handschr. zu St. Quentin bei Ambros II, 299.

und die konventionellen Phrasen der Tonarten (siehe seinen vollständigen zerlegten Quintakkord!). Man glaubt ein Produkt der naturalistischen Musik des 12. bis 13. Jahrhunderts vor sich zu haben. Und das alles geschieht im Rahmen der ruhelosen und streng wirkenden phrygischen Tonart. Ich bin zwar gar kein Freund der Überschätzung des Charakteristischen in den Tonarten, aber die hartnäckige Beibehaltung der phrygischen Tonart bei Záviše und zwar im Sinne, wie das Mittelalter dieselbe Tonart charakterisiert, kann doch nicht als Zufall erklärt werden. Wir haben da schon mit den Werken eines unruhigen Kopfes aus der Stimmung der keimenden hussitischen Bewegung zu tun.

Mit Záviše ist eine Schule in Böhmen auf dem inhaltlichen Grunde des liturgischen Charakters und unter dem formalen Einflusse des deutschen Minnegesanges entstanden. Daß wir ihr mit Recht den Namen Záviše's an die Spitze stellen, zeigt der Charakter seiner Musik, aber auch die Tatsache, daß sein Name uns einzig von den Fachmusikern der Zeit erhalten ist. Er mußte eine hervorragende Rolle in dem damaligen Musikleben Böhmens spielen, wenn sein Name durch die Stürme des 15. und 16. Jahrhunderts nicht verloren ging. Erst im Zeitalter der katholischen Gegenreformation, die bei uns alles physisch und intellektuell vernichtet hat, fiel auch Záviše in Vergessenheit. Als »alter Böhme«, dessen Werke auch die Hussiten gesungen haben, wurde er »ketzerisch« und seine Gesänge wurden mit den schönen böhmischen Kantionalen zum Vernichten verurteilt. Nach der 500 jährigen Vergessenheit wird sein Gedächtnis doch jetzt wenigstens von der Musikgeschichte gebührend geehrt werden.

Johann von Jenstein (*Jan z Jenštejna*) ist der zweite uns mit Namen bekannte böhmische Tondichter, der unsere Musik über Záviše weiter führt. Dieser hochbegabte Mann spielt in unserer Geschichte eine wichtige Rolle. Aus einer alten, hohen böhmischen Adelsfamilie entstammend, wurde er für die hierarchische Karriere bestimmt. Als Neffe des Prager Erzbischofs Očko von Wlašim wurde er natürlich so protegiert, daß er im Jahre 1380 dieselbe hohe Würde bei der Prager Kirche bekleidete. Der junge Erzbischof war lustig und luxuriös, ein treuer Gesell des nicht weniger lustigen Königs Wenzel. Nachdem aber der Bischof von Meißen ein trauriges Ende bei einem Balle fand, wurde auch Jenstein ganz verändert. Er wurde Asket, religiöser Schwärmer, Fanatiker der kirchenpolitischen Souveränität, was ihn in merkwürdigen Streit mit König Wenzel brachte, in dem er aber unterlag. Im Jahre 1396 mußte er seiner erzbischöflichen Würde entsagen und starb als armer Mönch in Rom.

Es ist gewiß nicht uninteressant, so einen Mann in die Musikgeschichte einzuführen. Jenstein studierte in seiner Jugend auf der Pariser Universität, wo er auch die Vorträge über Musik hörte. Besonders hat er

da die Vorzüge der Mensuration kennen und würdigen gelernt. Er bewundert das Mensuralsystem der damaligen französischen Theoretiker, seine arithmetische Bestimmtheit. Es war ihm aber auch möglich, die praktische französische Musik zu studieren, und zwar aus der besten Quelle, am königlichen Hofe, wohin er als adlige Person des befreundeten Staates Zutritt hatte[1]. So war er bei seiner Rückreise nach Prag mit den bedeutenden Errungenschaften der damaligen *Ars nova* wohl vertraut und zum Komponieren vorbereitet.

Nach der Veränderung in seiner Stimmung bekam er auch den nötigen Anstoß zu solcher Arbeit. In seiner Schwärmerei wurde er ein begeisterter Fanatiker für den Festtag der Heimsuchung Mariä. Er korrespondierte darüber mit dem Papste Urban VI., dem er die Texte zum neuen nötigen Offizium anbot. Sein Offizium wurde wirklich angenommen und in einigen deutschen Diözesen eingeführt[2]. Er nahm zu diesem Offizium nach damaligem Gebrauche die Melodien ähnlicher Kirchengesänge. Daneben aber haben wir da auch neue Weisen, die sich anderswo nicht befinden. Wer ist ihr Autor? Die Quellen schweigen zwar über den Autor der Musik, aber mit der höchsten Wahrscheinlichkeit dürfen wir Jenstein als solchen bezeichnen. Im 15. Jahrhundert wurde das Offizium allgemein als das Werk eines Prager Erzbischofs bezeichnet[3]. Der Charakter der Sache und des Autors spricht auch überzeugend dafür. So ein begeisterter Anhänger dieses Festtages, der die Texte ganz gewiß selbst verfaßte, sollte so eine lockende Gelegenheit zur Glorifikation der Mutter Gottes versäumen, wenn er doch dazu fertig und der Aufgabe fähig war? So dürfen wir also die Angaben der Quellen über die Autorschaft Jenstein's nicht nur auf die Texte, sondern auch auf die neuen Melodien beziehen. Es gilt dies besonders für die Prosa *Decet huius cunctis horis* und das Lied *Mittitur archangelus*, die in ihrem Charakter vollkommen übereinstimmen. Wir beschränken uns also auf die Prosa, die man auch in formaler Hinsicht mit Záviše vergleichen kann.

Wie bei Záviše ist auch bei Jenstein der liturgische Gesang Grund-

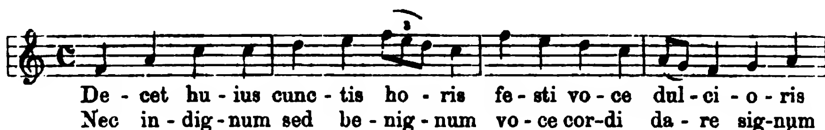
---

1) Loserth, *Codex epistolaris Johannis de Jenzenstein*, Arch. Öst. Gesch. IV, enthält die Briefe Jenstein's aus Paris nach Prag über diese Angelegenheiten.

2) Außer Prag in Trier, Mainz, Münster, Gran (Meißen), bei den deutschen Rittern u. a. Später wurde das Offizium durch das neue vom Kardinal Adam de Anglia zurückgedrängt (auch in Prag). In Trier blieb es aber in Geltung bis ins 19. Jahrhundert. Vgl. Dreves, Die Hymnen Johann's von Jenstein, Prag 1886. In der Vatikanischen Bibliothek ist ein Band, der »die gesamten Schriften« Jenstein's enthält, erhalten (Nr. 1122). Es ist das Autograph Jenstein's. Ein gleichzeitiger Biograph des Erzbischofs schreibt über seine literarische (und musikalische) Tätigkeit: »*pro quo festo ipsemet hymnos, orationes, officium missae composuit*« (*Fontes Rer. Boh.* I, 464).

3) Franz Wyler ordinis Minor. lobt im J. 1498 mehr die Weisen als die Texte des Offiziums »*a quodam Pragensi archiepiscopo*« (Dreves l. c. S. 8).

lage seiner musikalischen Schöpfungen. In der Prosa *Decet huius cunctis horis* merkt man deutliche Spuren der melodischen Fortschreitungen einiger liturgischen Sequenzen, besonders *Lauda Sion salvatorem*. Auch die Einflüsse des Minnegesanges sind da so merkwürdig, daß wir das ganze Werk mit Recht mehr für einen Leich der Kunstmusik, als für eine liturgische Sequenz halten dürfen. Aus dem Minnegesange kam hierher besonders die von der liturgischen deutlich abweichende melodische Koloratur u. ä. Ein Fortschritt Jenstein's liegt aber in der Akzentuation des französischen Einflusses, in der Fortentwickelung der Rhythmik im Rahmen der regelmäßigen Mensur. Es entspricht den Studien des jungen Jenstein in Paris, daß er der erste Mensuralkomponist Böhmens ist, wenn auch immer noch auf liturgischer Grundlage. Ich will zuerst die Prosa angeben[1]:













1) Handschr. K. K. Univ.-Bibl. Prag XIII A 5 c. Ohne Mensur und nicht zu glücklich bei Dreves l. c.

Nequit 'se-nex im - mo - ra - - ri, ra - pit ma-nus ma - nu pa - ri,
Ex - ul - ta - bat mo - do mi - - ro, cir-cumple-xo hanc in gy - ro,

et ni - mis ce - le - ri - ter. Cla - mat se - nex vo - ce cla - ra,
sa - lu - tan - do dul - ci - ter. Sal - ve in - ter mu - li - e - res,

am - ple - xa - ta tot pre-cla - ra in - sig - ni - a de - o ca - - ra,
te re - spe - xit ce - li he - res, me-ru - i - sti, quod vi - de - - res

vo - ce pen - dens ve - te - ri. Il - la sed re - pu - di - a - vit,
ca - ra fruc - tum u - te - ri. Cle - mens vir - go at - que pi - a,

lau - dem de - o as - si - gna-vit, quan-do sup-plex de - can - ta - vit
tu nos fo - ve o Ma - ri - a, par - tus nam-que tis nos qui - a

con - te - xens Ma - gni - fi - cat.
so - la spes vi - vi - fi - cat.
A - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - - - - - men.

Die Weise gliedert sich in bestimmte Takte, denen auch die Koloratur untergeordnet ist. Die Quelle des Taktes ist da zwar noch nicht die Mensuration in unserem Sinne, sondern die metrische Struktur des Textes, aber das war in einem liturgisch gemeinten Gesange durchaus notwendig. Die taktartige Regelmäßigkeit des Tonstückes ist dabei desto auffallender. Die Bestimmtheit der Takte brachte den Gesang dem volkstümlichen Geschmacke viel näher, was man auch über die Tonart sagen kann. In der Handschrift ist zwar das Tonstück in der lydischen Tonart notiert, aber man mußte fast in allen Fällen das *b durum* in *b molle* verändern, wodurch die transponierte jonische (dem volkstümlichen Dur nahe) Tonart entsteht. So sind wir in Jenstein's Werken (über das Lied *Mittitur archangelus* gilt dasselbe) der volkstümlichen Kunst näher als bei Záviše.

Die Emanzipation schritt aber unter unter dem Einflusse des Volksgesanges noch immer fort, und am Ende dieser Entwickelung in Böhmen, am Anfange des 15. Jahrhunderts, steht der anonyme Autor des *Otcp myrrhy mnět' môj milý*. Es ist ein ausgezeichnetes Beispiel des mittelalterlichen Kunstwerkes, das aus dem Volkstümlichen seine Frische und Anmut schöpft. Auch da stand der Autor unter dem Einflusse des Minnegesanges, ja die meisten melodischen Motive sind aus Frauenlob's Paraphrase des hohen Liedes (der böhmische Leich ist auch eine solche Paraphrase, obzwar auf weltliche Liebe gerichtet[1]) direkt übernommen. Siehe nur den Leich Frauenlob's an der ersten Stelle der Colmarer Handschrift, besonders seinen 7., dann 2. und 20. Teil und vergleiche damit den Anfang, das 2. und 4. Motiv des böhmischen Leiches. Das zweite Motiv entspricht besonders dem 9. Teil des Leiches Taugenhort (auch Frauenlob's, in derselben Handschrift), woher auch das dritte Motiv (in Taugenhort der 14. Teil) hierher überkommen ist[2]). Das vierte Motiv zeigt wieder neben dem Einflusse Frauenlob's auch den Einfluß des liturgischen Gesanges (*Et benedic hereditati* aus dem liturgischen *Te deum laudamus*). Aber der starke Einfluß des Volkstümlichen macht aus dem Leiche ein wirklich schönes originelles Werk. Wie der Text (Frauenlob gegenüber), so werden auch die Melodien verweltlicht. Besonders in der Melodik, in welcher Hinsicht der Leich von Frauenlob gerade am meisten abhängig ist, tritt der originelle Volkston am köstlichsten hervor. Die melodische Linie Frauenlob's ist da nur eine blasse Oblate, die durch das erlösende Wort des Volksgeistes in eine Substanz umgewandelt wird. Die Innigkeit, Ausdrücklichkeit und Rührigkeit des böhmischen Liedes gestaltete die Melodik so edel, daß die handwerksmäßigen Motive Frauenlob's in keinem Vergleiche dazu stehen. Auch wer das musikalische Schöne der mittelalterlichen Musik sehr skeptisch betrachtet, kann doch nicht den künstlerischen Eindruck z. B. des zweiten Teiles dieses Leiches bestreiten.

Auch die Rhythmik des Leiches kann uns in mehrerer Hinsicht interessieren, denn sie bringt auch einen Beitrag zum jetzigen Streite um die Mensuration der mittelalterlichen Monodien. Unser Lied ist nämlich in der Handschrift des Hohenfurter Klosters vom Jahre 1410 in einer ganz unzweifelhaft mensurierten Notation aufgezeichnet[3]). Die damalige Mensuraltheorie ist da ganz regelmäßig respektiert, so daß das Lied (zwei Koloraturen ausgenommen) ganz in regelmäßigen Takten sich bewegt. Es ist

1) Darüber entstand ein Streit zwischen J. Truhlář und K. Konrád, ob der Text weltlich oder religiös-symbolisch zu erklären ist. Der weltliche Charakter des Liedes (Meinung Truhlář's) ist aber ohne Zweifel festgestellt.

2) Siehe das alles in der Herausgabe der Colmarer Handschrift von Runge.

3) Faksimile bei Truhlář, *Časopis Českého Musea* 1882.

ein Fortschritt nicht nur gegen die freie Rezitation des Liebesliedes Záviše's, sondern auch gegen die starre und monotone Mensur der Prosa Jenstein's. Es ist ein Beispiel der ältesten, wirklich musikalischen Rhythmik der Monodien, wo man schon unzweifelhaft die rhythmischen Motive ihrem musikalischen Charakter nach verbindet und wirken läßt. Unser Lied kann also als Beleg dienen, daß die Mensuration der mehrstimmigen Musik auch auf die Tondichter der Monodien wirkte. Bei uns wenigstens können wir neben den nichtmensurierten Leiche Záviše's den mensurierten Leich *Otep myrrhy* stellen[1]).

In Übertragung lautet dieser Leich:

O. - tep myrr - - hy mnèt mój mi - - lý,
Mój mi - lý (mnè) bèl, er - ven, krá - - sen

mi - lu - jet' mè z své všie sí - ly, a já je - ho zmi - le - lé - ho,
ja - ko le - te - čni den ja - sen. To div z di-va, žet' sem ži - va,

pronžt' net-bám nic na ji - né - ho. Vsta-núc i pó - jdu to-
pronžt' sè mé sr - dé - čko zní-má. Je - hožt' má du - še mi-

ho - dle, poptám so - bè pronžt' mé sr - dé-čko malé, ťkúc: ba - tí-čku zmi-le-
lu - je, vi - dè - li ste, zda kde tu . . . jè? Mi - lost sil-ná. žá-dost

li - čku, zev mi svú tvář so - ko - li - čku. Když diech prá - vè o puol-
pil - ná, k nèmužt' má my - sl ne - myl - na. Teh - dy já naň vzezřèch

no - ci, střžet' mè je-den z je - ho - - - mo - ci, tak ne - zná - mý
mi - le, dom-nich sè své - ho pa - - - ni - ce, řiech: kam ko - ho?

vzez - zřev na mè ve - cet': pře - nes mè vsvém prá - mè.
a on: to - ho, je - hož ty hle - dáš pře - mno - ho.

---

1. Im jetzigen Streite Rietsch-Runge nimmt man zu wenig Rücksicht auf die außerdeutschen mittelalterlichen Lieder, die doch als vergleichendes Material von einem

Betrachten wir die Architektonik dieses Tonwerkes. Wir haben schon über den Verfall der Form bei den letzten Minnesängern gesprochen, die die Motive in einem unendlichen Leich bloß zusammenstellten. Der Leich *Otep myrrhy* ist dagegen künstlerisch und ökonomisch gebaut. Er hat nur sechs Strophen mit drei Weisen: zwei Strophen singt man mit derselben Weise. Jede Weise besteht aus vier Phrasen, von denen zwei zusammen manchmal den Eindruck der gebauten musikalischen Periode machen (z. B. im zweiten Teile). Zwischeneinander werden die Weisen aber noch organisch verbunden: die letzte Phrase aller drei Weisen ist immer dieselbe, beim letzten Teile wiederholen sich zwei Phrasen (die ganze Periode) des ersten Teiles. So bekommt das Tonstück diese musikalische Form: *A* (*a b c b*) :|: *B* (*c' d e b*) :|: *C* (*f g c b*), die uns als ein seltenes Beispiel des mittelalterlichen (wollen wir so sagen) Monothematismus gelten darf. Auch in dieser Hinsicht wirkte der Volksgesang auf den Tondichter wahrscheinlich durch seine Vorliebe für die Wiederholung eines Themas.

So haben wir die Quellen der ersten böhmischen Komponistenschule und drei Stufen ihrer Entwickelung erkannt: die liturgisch-rezitierende, die liturgisch-mensurierte und die volkstümlich-musikalische. Wir möchten unsere Betrachtungen über den Leich auch auf andere Erscheinungen der damaligen böhmischen Musik erweitern, aber das führte uns schon auf andere Wege. Es genügt zu erinnern, daß z. B. die Form des dreiteiligen Liedes bei uns dieselbe musikalische Entwickelung bis zum Ende des 14. Jahrhunderts aufweist. Das Hauptinteresse bei dieser Form liegt aber gerade in ihrer architektonischen Bedeutung und trifft nicht den musikalischen Inhalt, über den wir hauptsächlich handelten. Ich glaube zu diesem Thema, wie auch zur Schilderung des »dramatischen« Gesanges und der Mehrstimmigkeit der vorhussitischen böhmischen Musik ein anderes Mal zurückkehren zu dürfen. In jedem dieser Gebiete war doch die geschilderte Entwickelung maßgebend. Die erste böhmische Schule Záviše's ist der Grundstein der weiteren böhmischen Musik.

---

nicht geringen Werte sind. In der böhmischen mittelalterlichen Lyrik gibt es kein prosodisches Prinzip, das auch die musikalische Rhythmik bestimmen möchte. Daß das Beispiel der mehrstimmigen Musik auch auf die Monodien gewirkt hat, zeigt der Leich »*Otep myrrhy*« ganz unzweifelhaft. Wir müssen also beide Prinzipien, der metrischen wie der mensurierten Rhythmik, auch bei den Monodien gelten lassen.

Les Musiciens Dauphinois.

Par

J.-G. Prod'homme.

(Paris.)

Berlioz a dit des Dauphinois, ses compatriotes, qu'il les tenait «pour les plus innocents hommes du monde en tout ce qui se rattache à l'art musical», et, sauf le grand compositeur dont ils s'enorgueillissent aujourd'hui sans d'ailleurs connaître beaucoup ses œuvres, les départements formés par l'ancienne province du Dauphiné n'ont donné aucun musicien notable à l'Ecole française. Cependant, dans cette vaste région, toute vie musicale n'était pas absente autrefois, et les archives nous ont transmis les noms d'un certain nombre de maîtres de musique, de «joyeurs d'instrumens», d'organistes, de maîtres de danse qui exercèrent à Grenoble, alors capitale du Dauphiné, au cours des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

S'aidant des registres des paroisses, des minutes des notaires et autres documents d'archives, un érudit dauphinois, M. Edmond Maignin, a publié, il y a une vingtaine d'années, des notices biographiques sur *les Artistes grenoblois*[1]), c'est-à-dire ayant vécu à Grenoble, avant le XIXe siècle: architectes, peintres, sculpteurs, graveurs, musiciens ... Ce sont les notices concernant ces derniers qui se trouvent réunies ici et rapprochées chronologiquement. Prises isolément, elles ne présentent pas sans doute un grand intérêt au point de vue de l'histoire de la musique en général, car elles se rapportent presque toutes à des inconnus. Mais ainsi coordonnées, elles donnent comme un tableau, pris sur le vif, de mœurs disparues avec l'ancien régime. On voit, en parcourant ces notes trop sommaires, que la condition des musiciens de province, n'était alors pas très relevée; il y avait d'une part les organistes, qui viennent quelquefois de pays étrangers, et d'autre part, les maîtres de musique, les «joyeurs d'instruments», français ou étrangers, qui semblent en dehors du professorat, avoir eu pour principale occupation de jouer, associés en bande, durant le carnaval, et sans doute aussi aux fêtes, aux noces, etc. Il exista à Grenoble de ces «bandes de violons», imitées de plus ou moins loin des fameux Vingt-Quatre Violons du Roi; il y eut aussi un «Concert de Grenoble», assemblée créée ici comme dans beaucoup de villes

---

1) Grenoble, 1883. Cet ouvrage, tiré seulement à 300 exemplaires, est aujourd'hui rarissime.

de province, sur le modèle des Concerts spirituels de Paris. Malheureusement, des renseignements précis sur ce concert nous font défaut. La capitale du Dauphiné posséda même (combien de temps et dans quelles conditions?) un opéra privilégié. Mais tout cela n'indique pas une vie musicale très intense; et, si l'on excepte les Farinel, apparentés au premier compositeur français d'opéras, Cambert, on peut dire que Grenoble n'a pas possédé de compositeurs dignes de ce nom avant le XIXe siècle où le Dauphiné peut, avec une légitime fierté, revendiquer comme un des siens le plus grand compositeur français moderne, et l'un des plus grands dans l'histoire de la musique.

XVIe Siècle.

Girard Regmald, organiste, recteur des orgues du chapitre de Notre-Dame, à Grenoble, remplacé par Jean Recordon, en 1514 (alias Sedacti), nommé par lettres de Philippe Terrail de Bayard, doyen, assisté de tout son chapitre.

Claude de Mura, cantor. Il habitait «in rua nova», à Grenoble, lorsque le 10 juin 1545, il assista au baptême de sa fille Magdelaine. Peut-être était-il parent du musicien Anthoine de Mura, chantre de la chapelle de Charles IX, dont le Père Mersenne disait qu'il «n'a point de compagnon pour chanter, car il avait plus de dispositions qu'homme du monde, à raison de la bonté de la beauté, & de la iustesse de sa voix». (*Harmonie universelle*, p. 10).

François Bérenger, organiste du chapitre de Notre-Dame en 1541. En 1563, il est qualifié de «prêtre et organiste de Saint-André».

Antoine Maguet, «joyeur de violon», habitait Grenoble entre 1593 et 1602.

XVIIe Siècle.

Au début du XVIIe siècle, plusieurs musiciens dauphinois portèrent le nom de Vial. L'un, Claude, qualifié de maître joueur d'instruments en 1608, lors de son mariage avec Marie Beret, mourut avant 1630. Son fils, Antoine, «joueur d'instruments en la grande bande des violons», natif de Tullins, épousa le 30 janvier 1612, Catherine Baffert, «en présence de François Chapaty, de Mathieu Le Bas dit Monge, de Dazié, et de Léon Reymond dit La Violette, «tous joueurs d'instruments de la grand bande des violons audit Grenoble»[.] Cette bande se composait vraisemblablement de cinq violons, que nous retrouverons par la suite. Le 30 novembre 1630, Antoine Vial s'associait avec Jean Romeyer, Gilibert et Pierre Vial, son frère, et Servin Bernard-Baret, «tous joueurs d'instruments de violons ensemblement à continuer à joueur en bande desdits instruments et aultres desquels ils savent jouer en tous les lieux et endroits ou requis seront et c'est pour et pendant le temps et terme de six années qui commenceront à ce jour Saint-André et finissant à semblable jour de 1636 . . . Faict à Grenoble, rue Sainte-Clair, en la boutique dudit Anthoine Vial, présent messire Père général de la Fatigue, prêtre cordelier, et Antoine de

la Gardette, prêtre habitué à Saint-André. Michel Chappy, Pierre Vial, Dalle, roy général de la Fatigue».

Pierre Vial, joueur d'instruments, marié le 12 juillet 1648 à Marie Bert, fille de Jean, maître menuisier, s'associait à son tour, le 12 mars de l'année suivante, avec Pierre Mailly, joueur d'instruments; et le 18 novembre 1654, avec Charles Bourdariat et Pierre Guyard.

Jean Eyraud, de la Roche, «viollon» (1606), apprend à Michel Bonnet, de Lans, «à jouyer au viollon de tout son pouvoir» pour le prix de 3 livres 4 sols (18 juillet 1609).

Pierre Rosset, originaire de Nice, fils d'Antoine, est qualifié de maître organiste, le 3 janvier 1612, au mariage de Philibert Meynier, avocat.

Jean-Goin Ryvel, fils de Claude, originaire de Fontaine, «maître violon» (1612).

Gabriel Lorillart, natif de Paris, organiste de Saint-André, à Grenoble, est témoin dans un acte du 6 juin 1613.

François Tournayre, «viollon de la présente cité de Grenoble», habite rue Neuve en 1615.

Gabriel Morin, prêtre, organiste de la cathédrale (témoin au mariage de Jacques de Vignon, le 29 Juin 1622).

Louis Seigneuriet, «maistre de musique et de grand aire (*sic*) des enfants de cœur (*sic*) de l'église Saint-André», est témoin à l'acte de donation faite par Françoise Empereur, dame de Saint-Jean, veuve de François Dufay, seigneur de Saint-Jean d'Aubournay, de la somme de 1500 francs, aux Pères Jésuites de Grenoble, le 10 octobre 1625.

Antoine Bazin, dit Latour, «maître joueur d'instruments», marié en 1627, apprend à Barthélemy Vallier à jouer du violon (1637).

Etienne Fabre, organiste, maître musicien, originaire d'Avignon (1634), se marie en 1647.

Pierre Dial, «joueur de violon», s'associe avec Thomas La Bas, dit Laye, en 1648. Son fils Charles, «maître aux dances de cette ville», se marie en 1683 et meurt d'apoplexie le 3 août 1708, âgé de cinquante-deux ans.

Mathieu Lebas, dit Laye, «maître joyeur d'instruments», «maître joueur de violon», de Grenoble, habite, en 1604, dans la maison de M. de Saint-Germain; il épouse en 1605 Claudine Aloix, dont il a sept enfants, de 1606 à 1621. Le 26 février 1626, il s'associe avec François Reymond, Servin Bernard-Baret, Jean Tabourin, Mongin Royer, maîtres joueurs d'instruments «et en bande en leur art et profession de joueurs de viollons». Le 5 janvier suivant, ces musiciens augmentent «leur bande de violons d'Antoine Basin». Thomas, son fils, baptisé le 21 juin 1606, «joueur d'instruments», se marie en 1647, et se remarie en 1655.

Bazin, dit La Tour, signe le 6 juin 1642, à un baptême à Saint-Laurent, «A. Bazin, sieur de la Tour Parcy» (il habite la tour Perce, place du Breuil à Grenoble).

Antoine Lanet, maître musicien de la cathédrale de Grenoble dès 1617, témoin au mariage de Fauriel, maître joueur d'instruments (27 janvier 1628), meurt le 16 octobre 1663, âgé de quatre-vingts ans.

Jacques (fils de David) Hugon, «maître joyeur d'instruments», s'associe avec Pierre Vial et Thomas La Bas, maîtres joueurs d'instruments,

«scavoir: pour jouer ensemble du viollon et autres instruments depuis la Toussaint prochain venant jusques au mercredi des cendres de l'année 1637, et se partageront tous trois esgalement ce qu'ilz gaigneront» par acte passé rue Tres Cloitres, dans la boutique de maître David Hugon» (10 octobre 1636).

Pierre Guiard, «joueur de viollon» (1646), assiste au baptême de son fils Charles le 19 mars 1654; il est qualifié de «tisserand et viollon dudit de Grenoble» dans un acte du 10 mars 1656.

Servin Bernard-Baret, «joyeur d'instruments» (1625), épouse Claire Vial, fille de Claude, «joyeur d'instruments», le 21 mars 1630. Son testament est daté du 29 juillet 1669. Un de ses fils, Jérôme, «maître joieur d'instruments», se marie le 20 septembre 1667. Son petit-fils André, fils d'Antoine, est qualifié «mestre de danse» en 1731.

Charles Bourdariat, joueur d'instruments, s'associe le 11 décembre 1653 avec Pierre Vial et Pierre Guiard, «joyeurs d'instruments», «pour jouer de leurs instruments pendant le carnaval prochain, à commencer de dimanche prochain». Il meurt le 25 octobre 1695, âgé de soixante-dix ans.

Michel Gaviot, «maître joyeur d'instruments», originaire de Saint-Hilaire, marié le 19 septembre 1639, à Guigonne Nicolas, a pour témoin Antoine Bazin, «maître joyeur d'instruments, son ami».

Pierre de La Motte, «maître de la musique de Notre-Dame», et prêtre habitué de la même église, «promet de monstrer et enseigner à Jean Manuel, recteur de la chapelle de Notre-Dame, en l'église de Saint-Didier d'Alixan, la musique pendant le temps et terme de six mois, pour le prix de 150 livres» (14 juillet 1638).

Piere Odet, originaire de Poligny en Bourgogne, maître joueur d'instruments, se marie le 12 juin 1659 et se remarie le 3 mars 1663.

Claude de Lagneau, maître de musique de Notre-Dame, témoin à un testament, le 4 novembre 1651.

Bertrand Marand, «joyeur d'instrumens», de Sassenage, près de Grenoble, fils de Barthélemy Marand, «joyeur d'instrumens», se marie le 18 décembre 1657 avec Jacqueline Raynaud, et fait son testament le 31 mai 1670.

Louis Rabourdin, maître organiste de l'église Saint-André, reçoit pour cette charge un traitement de 12 écus ou 36 livres par an (1659).

Avec la famille des Farinel, qui fut peut-être apparentée à celle du fameux sopraniste Carlo Broschi, dit Farinelli[1]) nous sommes en rapport avec deux des créateurs de l'Opéra français, Cambert et Guichard. Le premier des Farinel qui apparaît à Grenoble, est François, «maître joueur d'instruments», originaire d'Auvergne, qui, le 27 juin 1620, épousa Anne Chapaty, en présence d'Antoine Lanet, maître musicien de la cathédrale. (On cite trois Chapaty ou Chappaty: François, «joueur d'instruments de la Basse en la grande bande des violons de Grenoble», marié à Eynarde Miribel en 1606; François, son fils, baptisé le 31 août 1606, marié en 1640; et Michel, son petit-fils, baptisé le 5 juillet 1642; l'un et l'autre musiciens, comme leur père et grand-père). Robert Farinel (son frère?) marié à

1) Burney et après lui d'autres historiens de la musique le donnent, à tort croyons-nous, comme son oncle.

Charlotte, fille de François La Violette (v.ce nom), vivait encore en 1664.

Michel Farinel, le plus important, était fils de Robert. Baptisé le 23 mai 1649, il fut intendant de la musique de la reine d'Espagne, et, après une existence qui ne fut pas sans gloire, devint, à la fin de sa vie, maître de chant des religieuses de Montfleury, près de Grenoble. Il épousa Marianne de Cambert, la fille de l'auteur des premiers opéras français avant Lulli; et, dans l'acte de baptême de Suzanne Reymond, fille de Charles, avocat, le 23 septembre 1690, il est qualifié de «gentilhomme pensionnaire du roi d'Angleterre«; il signe Michel Farinelly. En 1700, il est dit «conseiller du roi, contrôleur des payeurs des gages de messieurs du Parlement».

Michel Farinel mit en musique, en 1696, un ouvrage de Guichard intitulé:

> *Recueil de vers Spirituels sur plusieurs passages de l'Ecriture et des Pères, pour être accommodez au chant, Présenté aux Dames du Royal Monastère de Montfleury Par Mre Henry Guichard Sieur d'Hérapine Conseiller du Roy en ses Conseils, cy-deuant Intendant et Ordonnateur général des Batimens de Sa Majesté, et de Son Altesse Royale Monsieur. A GRENOBLE, Chez Jean Verdier, Imprimeur & Libraire; à la Place S. André, joignant l'Eglise, M.D.C.XCVI.*

Ce petit volume, dont un des exemplaires est conservé à la Bibliothèque de Grenoble, est une des rares productions de Guichard (sur lequel il nous donne quelques renseignements biographiques); c'est un in-4⁰ de 49 pages. La préface qui le précède mérite d'être reproduite du moins partiellement. En voici les passages principaux:

AUX DAMES
du
ROYAL MONASTERE
de Montfleury.

MES DAMES,

J'ay fait ce Recüeil l'Année dernière, sur la fin d'une maladie qui m'obligea de garder le lit pendant deux mois. La diminution de mes maux ayant rendu à mon esprit toute sa liberté, je me servis de celle de la Poësie, pour me faire un amusement innocent & chercher dans ces Vers le relâche que j'y ay troué . . . .

M. Farinel ayant trouvé ceux-là du sien (ces vers de son goût) m'a témoigné qu'il seroit bien aise de les mettre en Musique, pour les faire servir, MES DAMES, à vos recreations Spirituelles, & exercer les voix qu'il conduit dans vôtre Maison.

J'ay pris sur cela le party de vous les presenter par avance, & d'y ajoûter quelques autres paroles que j'ay accommodées à de petits Airs, pour leur donner d'abord auprés de Vous celuy de la nouveauté, qui pourra se soûtenir dans la suite par la composition de ce Homme illustre. Je voudrois qu'ils fussent plus dignes de Vous par eux-mèmes; mais la forme dont il doit les relever, les rendra plus supportables, & la matière quoique mal employée, supléra toûjours é (*sic*) qui manque à l'ouvrage».

Suit un éloge du monastère de Montfleury; la préface se termine par ces mots:

Mélez Vos Concerts à ceux des Anges; je m'estimeray trop heureux d'y entrer pour les paroles, & d'avoir trouvé cette occasion d'informer le Public, du respect avec lequel je suis,

MES DAMES
Vostre trés-humble & trés-obeissant Serviteur
GUICHARD D'HERAPINE».

Malheureusement, la partition de Farinel n'existe plus, selon toute vraisemblance [1]). Mais le recueil de Guichard indique quels genres de morceaux il devait contenir. En tête de chaque pièce, le poète a écrit la nature de la composition qui doit l'illustrer: *Pour un Air avec un double.* — *Pour un Récitatif varié d'Air.* — *Pour un Air à deux parties.* — *Pour un Air de Menuet.* — *Pour un Air de Sarabande.* — *Pour un Air de Gavotte.* — *Pour un Air de Bourrée.* — *Pour un Air de Gigue*, etc.

Une imitation du *Cantique des Cantiques* remplit le cinquième du volume (de la page 9 à la page 17); c'est un véritable petit oratorio. Guichard l'a fait précéder d'un Avertissement. Les deux dernières pages du recueil contiennent une dernière épître aux Dames de Montfleury. Ces «vers spirituels» sont un spécimen d'un genre de compositions qui furent sans doute très fréquentes aux XVIIe et XVIIIe siècles, et que Racine ne fit que développer lorsqu'il composa *Esther* et *Athalie* pour les Demoiselles de Saint-Cyr [2]).

Farinel, qui voyagea beaucoup, vécut en Angleterre à la fin du XVIIe siècle et mourut vraisemblablement à Grenoble au début du siècle suivant. Il avait une grande réputation comme violoniste et a laissé entre autres, un air, *la Folia* ou *les Folies d'Espagne*, connu sous le nom de *Farinel's Ground*; Burney l'a inséré dans sa célèbre *History of Music.*

Les registres d'inhumation de Grenoble nous révèlent vers la même époque l'existence de:

Antoine Mondon, maître tourneur, «M^e faiseur d'instruments», marié le 29 octobre 1623, mort âgé de soixante-douze ans et inhumé le 14 juin 1717. Son neveu, François, fils de Jacques Mondon, figure comme maître de musique à Chambéry.

Pierre Dubut, «maître joueur de luth», fils de *Pierre*, vécut à Grenoble depuis 1666, et s'y maria le 30 août 1673.

Loquau, maître de musique de la cathédrale, reçoit 35 livres 4 sols pour lui et les enfants de chœur qui ont assisté à la grand' messe et au *Te Deum* dans la chapelle du Palais, pour la convalescence du roi (1685).

André La Bruyère, d'Avignon, maître de danse et de musique, est témoin dans un testament du 14 octobre 1681. Il fut inhumé le 26 mai 1713, à Saint-Louis; il était mort la veille, âgé de soixante-trois ans.

François du Fayet, facteur d'orgues de Lyon, répare l'orgue de Saint-André de Grenoble en 1686.

Molard, maître horloger, natif de Paris, membre de l'Académie des Sciences et des Arts de Grenoble, est l'auteur d'une «méchanique où il se propose d'imiter les voix humaines». *(Règlement de l'Académie des Sciences et des Arts de Grenoble.)*

---

1) Notre collègue M. Ecorcheville a réuni de nombreux documents sur les Farinelli; entre autres 2 volumes mss., intitulés *Abrégés des concerts choisis de M. F. D. C.* (Farinelli de Cambert), qui ne contiennent malheureusement que des basses continues, mais dont les indications sont cependant précieuses. M. G. Fischer, dans sa *Musik in Hannover*, a connu et utilisé ces sources.

2) Henry Guichard dut vivre à Valence (Drôme) avant de se retirer à Grenoble. En 1693, il adressait au Roi un factum en réponse à des accusations calomnieuses lancées contre lui. Il avait fondé l'hôpital général de Valence; en 1687, on l'accusa d'avoir brûlé cet établissement. Dans le factum rédigé pour sa défense, Guichard se flatte d'avoir ramené «plus de deux mil Religionnaires» dauphinois (*id est* protestants) dans le giron de l'Eglise. Il mourut probablement vers 1700.

Jacques Mollard, sans doute de la même famille que le précédent, fut maître horloger, organiste, et huissier du chapitre de Notre-Dame. Le 14 août 1693, il passe marché avec Vincent Eybert, pour lui fabriquer une horloge; en 1699, il travaillait aux orgues de Notre-Dame. Il fut inhumé le 11 février 1717, âgé de soixante-huit ans.

André Bonaud, facteur d'instruments (1695).

André Villemot, maître à danser, est témoin au mariage de François Bonnaud, peintre, le 30 mai 1698.

Jean Carnard, s'associe le 30 août 1661 avec Thomas Le Bas, et Louis Picard, «tous trois jouyeurs d'instruments, de ce iour à caresme prenant prochain».

Pierre Carriel est désigné comme «joieur d'instruments» en 1665.

Jean Lambe, de Dôle, joueur d'instruments, meurt le 8 avril 1700, à l'âge de quarante ans.

Marjollet, «joyeur d'instruments», fils de Pierre, «joyeur d'instruments de musique de cette ville de Grenoble». (Contrat de mariage du dimanche 1er janvier 1440.)

Léon Raymond, dit La Violette «joyeur d'instruments», originaire de «Chonatz en Auvergne», habitait rue Tres Cloîtres en 1616. François Raymond, joueur de violon, maître à danser, épouse Claudine Mallenc, sœur de plusieurs peintres-vitriers protestants, qui travaillaient à Grenoble à l'époque de Louis XIII, notamment pour les ducs de Lesdiguières et de Créquy. François eut plusieurs enfants, entre autres Charlotte, mariée à Robert Farinel; il fit son testament le 16 décembre 1688, mourut quelques jours plus tard et fut inhumé aux Jacobins. Le 1er août 1630, il reçut la somme de 18 livres «pour payement d'avoir monstré un moys à danse aux pages de Mr Desdiguières». En 1647, il est qualifié «maître joeur d'instruments en la grande bande des viollons de Grenoble». L'un de ses fils,

Michel, dict La Violette, «maître à danser, joeur d'instrument», épousa Sibille Pinet, en 1654; il en eut deux fils, François (28 septembre 1665), qui entra au couvent des Capucins de Grenoble, et Ennemond (20 mars 1669), qui entra aux Frères prêcheurs en 1693.

Aymar La Violette, «maître à danser, joueur d'instruments», eut un fils Charles, avocat au Parlement en 1693. 26 août, époque à laquelle il reste, «étant sur le point d'aller dans la province».

Guillaume Parra, originaire de Virrieu, organiste et habitué en l'église Notre-Dame, habitait rue Sainte-Claire en 1640.

Julien Simian, maître joueur d'instruments, «apprend à Buisson l'art de jouer du viollon» (23 mars 1642).

Barthélemy Vallier, «joueur de viollon» (1644), apprend à l'âge de neuf ans, d'Antoine Bazin, dit Latour, à «jouer du violon et ce pour le temps et terme de 18 mois, pour le prix de 4 livres 10 sols pour chacun mois, et 4 livres pour estrenne à la femme dudit Bazin, et oultre ce une charrée de boys à 4 bœufs, et une charge de vin du creux de Limbin». (1637). Vallier, d'après ce document, serait né en 1628.

Nicolas de Serre, natif de Paris, «feseur d'instruments de musique», est inhumé à Saint-Laurent (10 juin 1642).

Robert Prévot, chantre de l'Eglise réformée, est chargé le 11 juin 1653, de faire pendant une heure chaque jour «une lesson en musique et chantrerie» aux enfants de l'Ecole de Grenoble.

Claude Pellault, originaire de Briançon, maître de musique, est témoin au testament de François Bompas, novice au couvent des Capucins de Grenoble, le 4 août 1654. Un Pierre Pellault musicien, meurt à Grenoble en 1694.

XVIIIe Siècle.

En 1702, Denis de Nanteuil, «l'un des comédiens du Roi à Grenoble», s'associe avec Jacques Saint-Fray, «aussi comédien et musicien» et avec Marie-Elisabeth Blon, sa femme.

Claude Dial, «maître aux danses de cette ville», était fils de Pierre qui était associé avec Thomas Le Bas dit Laye, en 1648. (Voir ci-dessus). Marié en 1683, il mourut d'apoplexie le 3 août 1707, âgé de cinquante deux ans.

Louis Charles Denibat, maître de musique, fils de Charles, marchand à Paris, vécut à Grenoble depuis 1702; il se maria le 17 mai 1712, en présence de Louis de Batz, organiste de Notre-Dame, natif de Nogent-le-Rotrou; on retrouve ses traces en 1746 et en 1757.

René-Charles Allain, maître de musique et «musicien ordinaire de Mgr le duc d'Orléans», fils de Jean-Jacques, maître de musique et de Henriette Rabie, de la ville de Paris, marié le 16 septembre 1704 à Marianne Le Moine, fille de Pierre, «maître de musique de la ville de Paris». reçut en 1732, 32 livres pour frais de la musique d'une messe chantée à Saint-André, pour la convalescence du duc d'Orléans, gouverneur du Dauphiné. Il vivait encore en 1740, époque à laquelle sa fille Marianne épousa Charles Lacombe de Rozier, maître de musique, veuf de Marie Marthe Héloin. Martin Le Moine, maître de musique, originaire de Champeaux en Brie, qui habitait sur le quai en 1701, faisait par son testament en date un 5 mars 1712, un legs à sa nièce Marianne Le Moine femme d'Allain, et à son neveu Pierre Le Moine.

Nicolas Rang, «directeur au privilège de l'Opéra», associé avec le comédien Pierre Auber, fait construire un théâtre à Grenoble, dans le jeu de paume, rue de l'Arsenal (1704).

Dominique Franconi, maître organiste (1704).

Gaspard Perrier, musicien et maître d'écriture, peut-être fils de Pierre, musicien mort en 1694, naquit à Grenoble, habita Marseille, parcourut l'Italie. La Bibliothèque de Grenoble possède de lui un manuscrit des *Lettres de Pline le Jeune*, avec traduction, daté: In Genova, 15 aprile 1717.

Claude Recordon, maître de musique (1730).

Jean-Baptiste Malter, maître de danse (1729).

Jean Millié, natif de Béziers (1737).

Charles Joseph Tortez (1753).

Vincent Tognini, maître de musique, natif de Modène (1779).

Samson Scherer, facteur d'orgues, originaire de Saint-Gall, assiste au baptême de son fils le 28 septembre 1746.

Nicolas Commelet, musicien originaire de Strasbourg, se marie en 1746 en présence de Pierre Lageire, maître de musique, François

Cavallari, Nicolas Lamine et Louis Martin, «tous musiciens, demeurant à Grenoble».

Pierre Lageire, maître de musique, qui vivait encore en 1751, est cité par J.-B. Pollin, dans son roman du *Hameau de Lagnelas* (tome II, p 215): «Jean-Jacques Rousseau se promenait dans les rues de Grenoble quand nous étions encore sur les bancs . . . Il faisoit de la musique chez Lageire.»

Nicolas Lamine, musicien originaire de Liège, épouse le 3 février 1745, Marguerite Tranchard, fille de Pierre, maître de danse, en présence de Jean Millet et der Pierre Lageire.

Joseph Gavaudan, «maître de musique de l'Académie de Grenoble» [1]), fils de Jacques, originaire de Marseille, épouse le 23 septembre 1751, Marianne Roche, fille de Joseph, musicien et maître de danse, en presence de Nicolas Lamine et de Joseph Berchet, musiciens.

François-Michel Merch, maître à danser, originaire «de Lauterbourg en Alsace» (il se marie le 30 mai 1765).

Louis François Mention, «premier violon du concert de Grenoble», originaire de Reims, fils d'Antoine Mention, organiste de la cathédrale de Reims, se marie le 15 mai 1767.

Henri Pierre Schonek, maître organiste de Notre-Dame, originaire de Worms, fils d'Henri, organiste de la paroisse Saint-Lambert, de Worms, se marie le 9 juillet 1776. En 1783, il signe d'une belle écriture allemande: «*Schonek Henricus Petrus, organist a la Cathedral*».

Jean Antoine Ofarel, maître de danse, a un fils en 1753 et meurt l'année suivante; il est inhumé le 26 mars, âgé de trente-cinq ans. Alexandre Ofarel (peut-être son frère), maître à danser, fils de Jean, officier irlandais au service de la France, se marie en 1755.

Joseph Roche, maître à danser, a quatre enfants; sa fille Marianne épouse Joseph Gavaudan.

Joseph Gourden, maître de musique, fait son testament le 8 octobre 1766; son fils Joseph épouse une fille de Roche.

Jean François Délédos (1763).

Jean-Baptiste Dallos, marié en 1776.

Jacques d'Etrépigny, facteur d'orgues à Grenoble (1779).

Joseph Antoine Berger, fils de Pierre, huissier au Parlement, naquit en 1719 et fut organiste de Notre-Dame et compositeur; en 1765, il fit une découverte importante, et faillit inventer le piano. D'après les indications du Père Mersenne, il ajouta un clavier à une harpe ordinaire, perfectionna les épinettes de Ruckers. L'instrument inventé par Berger était destiné au fermier général M. de la Reynière; sa découverte lui fut enlevée par un ouvrier du nom de Fuque (sans doute Fuchs).

Un Antoine Berger, son fils peut-être, était organiste en 1798.

Pierre César Pons, maître luthier (1781).

---

1) Vraisemblablement le père ou l'oncle des deux chanteuses de l'Opéra et de Jean-Baptiste-Sauveur G., né à Salon (Bouches-du-Rhône) le 8 août 1772, qui débuta avec le plus vif succès au théâtre Montansier en 1791, passa immédiatement à Feydeau (1791—1794) puis à l'Opéra-Comique qu'il quitta à la Restauration; il revint à ce théâtre de 1824 à 1828, année de sa retraite, et mourut le 10 mai 1840.

Il y eut trois musiciens du nom de Silvy: Joseph, maître à danser, qui habitait Grenoble dès 1173, et fut inhumé aux Frères Prêcheurs le 16 septembre 1757, à l'âge de soixante-onze ans, son frère, Jean-Gabriel, «musicien de l'Académie de Musique» (1753-1766); et Jacques, fils du précédent, marié en 1760; il vivait encore en 1771.

Louis Rolland, maître de musique, fut parrain, le 5 août 1789, d'Olympe Louise Catherine *Bernadotte*, fille naturelle de Catherine Lamour et du «nommé Bernadotte, sergent au régiment Royal Marine». Le «nommé Bernadotte» n'était autre que le futur général de Napoléon, plus tard roi de Suède. On sait que neuf ans plus tard il devait se rencontrer à Vienne avec un autre musicien, plus illustre que le parrain de sa petite fille; ce musicien était Beethoven, à qui Bernadotte inspira, dit-on, l'idée de la *Symphonie héroïque*.

Jean Baptiste Beauthie, luthier, figure parmi les notables en 1794.

Avec les Lintant, nous terminons notre énumération des musiciens grenoblois antérieurs au XIX[e] siècle. C. Lintant, violoniste et guitariste, naquit à Grenoble en 1758, fit ses premières études dans sa ville natale, puis à Paris, où il fut élève de Berthaume; Il apprit la guitare de Bernard Pollet. Vers 1810, devenu entrepreneur de théâtres dans les départements, il dirigia celui de Grenoble, où il mourut le 17 mars 1830. Plusieurs compositions de lui ont été publiées à Paris. Son fils Jean-Baptiste et son petit-fils, Hippolyte-Victor, se consacrèrent, comme lui, à la musique.

Johann Heugel (ca. 1500—1584/5)

von

Wilibald Nagel.
(Darmstadt.)

Der protestantische Teil unseres Volkes und besonders des Hessenlandes hat am 13. November 1904 den Tag festlich begangen, an dem vor 400 Jahren Landgraf Philipp, der in der Geschichte als »der Großmütige« fortlebt, geboren wurde. Eine zu dem Tage der Erinnerung an den größten hessischen Fürsten erschienene Festschrift[1]), die ein nahezu geschlossenes Bild der kulturellen Erscheinungen aus Philipp's Zeit geben will, hat auch der Musik am Hofe des Landgrafen gedacht. Aber bei der Fülle der zu dem Bande beigesteuerten Aufsätze waren meinem bescheidenen Beitrage die Grenzen so enge gezogen, daß ich es, zumal das Material dort nicht erschöpft werden konnte, nochmals unternehmen darf, auf Landgraf Philipp's Hofkomponisten und seines Nachfolgers Kapellmeister an dieser Stelle zurückzukommen.

Johann Heugel's Name ist auch bei seinen Lebzeiten nicht sehr bekannt gewesen: die gedruckten wie die geschriebenen Musiksammelwerke des 16. Jahrhunderts enthalten von seinen Kompositionen nur einen geringen Teil, woran im wesentlichen wohl der Umstand schuld war, daß seine Tätigkeit sich fast ausschließlich auf den kleinen Kasseler Hof erstreckte; und noch zu Heugel's Lebzeiten begannen alle jene vielen Angriffe auf den kontrapunktischen Stil, dem er Zeit seines Lebens gedient, Angriffe, die schließlich im Vereine mit der beginnenden systematischen Pflege der Monodie zur Entstehung der Oper führten. Hätte Heugel dem Kunstschaffen seiner Zeit einen besonderen Stempel aufprägen können, so würde er dem Gedächtnisse der Nachwelt wohl nicht völlig verloren gegangen sein, da er eine große Anzahl von Schöpfungen hinterlassen hat. Er besaß aber keine über ein achtbares Durchschnittsmaß hinausragende Begabung, und so ward er vergessen. Man kann sagen, daß dies schon am Ende seines Lebens der Fall war, obwohl ihn Otho Melander in seiner umfangreichen Anekdoten-Sammlung *Jocorum atque seriorum . . . Centuriae aliquot . . . Francoforti, E. Libreria Palthenii officina, MDC III*[2]) flüchtig erwähnt hat. Später verschwand jede Spur von ihm, bis ihn D. von Apell für seine »Gallerie Casselscher Tonkünstler« 1806 wieder entdeckte. Auf Apell's Angaben fußte Gerber's Bemerkung über Heugel im »Neuen Lexikon« von 1812, ebenso Lynker's[3]) Erwähnung

1) Philipp der Großmütige. Beiträge zur Geschichte seines Lebens und seiner Zeit. Herausg. von dem Hist. Verein f. d. Gr. Hessen. Kom.-Verlag d. Elwert'schen Buchhandlung. Marburg 1904.

[ch kenne nur diese und die Ausgabe von 1627, ferner die deutsche Übertragung *eria*«, das ist Schimpff vnd Ernst. — Getruckt zu Lich . . . durch Wolfgang *Anno M. DC. V.* Vgl. über die Ausgaben Gödecke's Grundriß. Ein Zitat lander bei Hassenkamp, Hess. Kirchengeschichte. II. Frankfurt a. M. 1864. . S. 324 nennt den Komponisten fälschlich Heupel. Melander hat den Namen wiedergegeben.

Das Theater in Cassel. 1865. Ich kenne nur die 2. Ausgabe: W. Lynker's II. Das Theater in Cassel. . . Bearb. von Th. Köhler. Cassel 1886.

des Mannes. Auch die späteren Musiklexikographen wissen wenig über ihn zu sagen, so Fétis, und, nach ihm, Mendel-Reißmann, oder sie führen nicht einmal den Namen an, wie Grove und auch Riemann. Ambros hat Heugeln einige Zeilen in seiner Musikgeschichte gewidmet, Eitner hat in der »Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts« und im »Quellenlexikon« die bis dahin bekannten Angaben zusammengestellt. Ausführlicher ist erst E. Zulauf[1]) auf den Tonsetzer eingegangen. Wichtige Dinge sind freilich von ihm nicht berührt worden, auch kam es Zulauf nicht auf eine besondere Darlegung von Heugel's Leben und Schaffen an. Einige den Tonsetzer betreffende Irrtümer, die sich in C. Israel's Katalog der Musikalien der Kasseler Landesbibliothek[2]) finden, werden an Ort und Stelle zu verbessern sein.

Die vorliegende Arbeit versucht zum ersten Male eine nach Möglichkeit erschöpfende Darlegung des Lebensganges Heugel's auf Grund einer Reihe von zum teil noch nicht benutzten Dokumenten[3]) und der gesamten künstlerischen Hinterlassenschaft des Komponisten zu geben.

Von Neudrucken Heugel'scher Kompositionen liegt abgesehen von einem weltlichen Liede, das Eitner[4]) veröffentlichte, und der in der »Festschrift« abgedruckten »*Querela Hassiae atque adeo Totius Germaniae de obitu Jllustriss. Principis Philippi*« nichts vor[5]). Eine der bedeutsamsten Handschriften Heugel's, seine Komposition des gesamten Psalters von Burkhard Waldis, ist durch F. Zimmer's Hände gegangen[6]) der aber den — freilich nirgendwo genannten — Verfasser nicht gekannt hat.

I.

Der Name des Komponisten erscheint als Hegel, Heigell, Heigel, Heygell, Hougell, Heugell, Heugel neben der Latinisierung Heugelius. Er selbst unterschreibt sich Johann Heugell. Träger dieses Familiennamens sind im 16. Jahrhundert in verschiedenen Landesteilen Deutschlands nachweisbar; so würde, da uns direkt keine Angabe über Ort und Jahr seiner Geburt überliefert ist, die Bestimmung beider unmöglich sein, kännten wir nicht aus einer Komposition Heugel's freundschaftliche Beziehungen zu Antonius Turler, der 1513 in Leipzig studierte[7]) und später

1) »Beiträge zur Geschichte der L. H. Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten.« In »Zeitschrift des Vereins f. hess. Gesch. und Landeskunde«. Neue Folge. 26. Bd. Kassel 1903.

2) Übersichtl. Katalog der Musikalien der ständ. Landesbibliothek zu Cassel. Cassel 1881.

3) Zu lebhaftem Danke bin ich Herrn Staatsarchivar Dr. F. Gundlach in Marburg, der mir seine Excerpte u. a. bereitwilligst überließ, verpflichtet.

4) Das alte deutsche mehrst. Lied. Monatshefte für Musikgesch. Jahrg. XXVI.

5) Für die öffentliche Festsitzung des Historischen Vereins zu Darmstadt am 13. Nov. habe ich einen Heugel'schen Psalm abdrucken lassen, der aber in dieser Form nicht veröffentlicht werden wird.

6) Die Frucht dieser Bekanntschaft sind: Vierzig Psalmlieder für vierst. gem. Chor in neuer Bearbeitung durch G. Chr. Dieffenbach, O. Dienel usw. usw. und den Herausgeber Lic. Dr. Fr. Zimmer. Quedlinburg, Vieweg. o. J.

7) Codex dipl. Saxoniae Regiae II. Th. Bd. 16 und Reg. (Bd. 18).

Ratsherr und Bürgermeister zu Dresden wurde[1]). Die Leipziger Matrikeln enthalten den Namen Joh. Heugel aus dem Wintersemester 1515, also aus einer Zeit, wo wahrscheinlich Turler's Studium noch nicht abgeschlossen war und er sich wohl noch in Leipzig aufhielt. Der genannten Quelle folgend dürfen wir den in ihr angeführten Heugel als mit dem späteren Komponisten identisch ansehen.

Er stammte aus Deggendorf[2]) a. d. Donau (Niederbayern) und mag um 1500 geboren sein. Sicherlich haben den Knaben nur ganz besondere Umstände aus seiner Heimat weit nach dem Norden verschlagen können. Man darf vielleicht annehmen, daß der Tod der Eltern sehr frühe erfolgte und daß im Hessischen lebende Verwandte den Verwaisten zu sich genommen haben. Es stützt sich diese Annahme darauf, daß Joh. Heugel zu Wetter und zu Oberhessen Beziehungen hatte, wo sein Name gleichfalls mehrfach vertreten ist, ferner darauf, daß er in der Gegend der Wetterau Eindrücke gesammelt hat, die er später künstlerisch verwertete. Davon wird weiter unten noch ein Wort zu sagen sein.

Aus dem Oberhessischen nach Leipzig war kein weiter Sprung mehr[3]). Daß Heugel überhaupt studiert[4]) hat, kann keinem Zweifel begegnen, da wir keine Ursache haben, als den Verfasser der vielen von ihm in Musik gesetzten lateinischen Distichen nicht ihn selber anzusehen. Die Verse sind fast ohne Ausnahme gut und glatt geschrieben; ihren Inhalt bilden Verherrlichungen bestimmter Zeitereignisse und Vorgänge im Fürstenhause, dem er später seine Dienste widmete, teilweise auch philosophische Maximen und Widmungen an Freunde. Den besonderen Gang seiner Ausbildung kennen wir freilich nicht; ihn genau übersehen zu können wäre sehr interessant, denn Heugel hat neben seiner dichterischen und musikalischen Arbeit auch als Baumeister gewirkt — eine Art vielseitiger Beschäftigung, die manche, freilich ungleich berühmtere Erscheinung aus der Zeit der italienischen Renaissance in die Erinnerung ruft.

---

1) Gefl. Mitteilung des Herrn Ratsarchivar Prof. Dr. O. Richter-Dresden. Vgl. O. Richter, Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte Dresdens I. 171. III. 415, 421. Bei Strieder, Grundlage zu einer Hess. Gelehrten Geschichte, Cassel 1795, wird ein Hieron. Turler aus Dresden erwähnt, der 1560 als Professor nach Marburg berufen wurde. Der Name findet sich auch bei Jul. Caesar, Catal. Studiorum Scholae Marburgensis. Marburg 1877.

2) Die Matrikel nennt den Ort Techendorff; es kann sich nur um Deggendorf, eine alte Ansiedlung, handeln. Anfragen nach der Familie dort und beim Kgl. Kreisarchiv Landshut waren vergeblich.

3) Studierende des Namens Heugel, darunter solche aus Wetter und Kassel, in Leipzig s. bei Stölzel, Studierende aus den Jahren 1368—1600. Kassel 1875.

4) Als zeitgenössische Universitäten außer Leipzig könnten noch in Betracht kommen: Heidelberg, Marburg, Erfurt, Wittenberg. Die erhaltenen Matrikeln wissen aber nichts von Heugel. Auch dies kann als Beweis der Identität des Komponisten mit dem Leipziger Studenten angezogen werden.

Insbesondere würde für uns selbstredend von Wert sein, wüßten wir den Namen seines Musiklehrers. Es ist nicht unmöglich, daß dies jener Balth. Artocopius oder Artopius war (beide sind sicherlich identisch), dem man in Sammelwerken der Zeit[1]) hier und da begegnet. Wenigstens lassen, wie mir scheint, die überaus warmen Verse, die Heugel dem etwa 1534 verstorbenen Manne widmete[2]) nicht sowohl auf freundschaftliche Beziehungen beider, als vielmehr auf ein Abhängigkeitsgefühl voll dankbarer Erinnerung an den Verstorbenen schließen. Sie lauten:

Parce hospes tumulo, sacer est locus iste Camoenis,
Et circum tacita plangit Apollo Lyra.
Artocopi tegit hoc Balthassaris ossa sepulchra,
Artis qui melice totius[3]) *instar erat.*
Quo neque ventosis melior cantare cicutis,
Nec dare multiplici voce canenda fuit.
Et poterat dulci modulamine flectere diuos
Invideant tantis misera fata bonis.

Wo aber Heugel's Ausbildung in der Musik erfolgt ist, darüber fehlt uns, da wir über des Artocop Leben nichts wissen, jede Andeutung. Aus dem Jahre 1534 liegen die ersten Kompositionen vor, womit allerdings nicht gesagt ist, daß sie auch Heugel's erste Versuche überhaupt sind. Ich nehme an, daß er zuerst als Bautechniker in Kassel tätig war. Zwar wird uns sein Name erst aus dem Jahre 1553 als »Bauschreiber« dort genannt[4]); allein es ist uns eine Komposition Heugel's von 1536 (25. Aug.) erhalten, eine Motette über den Text: *Sapiencia aedificauit sibi domum,* deren Überschrift lautet: *A. Joan: Heug: œdi.* d. h. offenbar: *A Johanne Heugelio aedificatore* (*sc. composita*). Heugel wird also damals schon — der Titel »Bauschreiber« sagt dies — in städtischen Diensten gestanden haben. Es liegt nun nahe, die angeführte Komposition und seine Bestallung als Komponist des Landgrafen in Beziehung zu setzen: die Motette mag zur Einweihung eines öffentlichen, von Heugel gebauten Hauses gesungen worden sein und Philipp's Interesse wachgerufen haben, der in der Zeit zwischen Dezember 1536 und Juli 1538 Heugel als

1) Vgl. Eitner's Quellenlexikon unter Artopius.

2) Sie sind entgegen Heugel's sonstiger Gepflogenheit nicht datiert, stehen jedoch zwischen Gedichten aus dem Januar und Februar 1535 in Msct. Mus. 4to 118 Nr. 47 (Kassel). S. u.

3) Eines der wenigen Beispiele falscher Betonung. Die Verse sind schon in Israel's Katalog der Kasseler Musikalien abgedruckt worden; die von ihm angezweifelte Lesart »cicutis« ist ganz richtig: »Cicuta significat calamum, fistulam ad canendum aptam« (Forcellini).

4) In den Casseler Stadtrechnungen aus der Zeit von 1485—1568. Her. von Ad. Stölzel (Zeitschr. d. V. f. h. Gesch. u. Landeskunde. Neue Folge. 3. Suppl. Cassel 1871). Ich verdanke den Hinweis Herrn Haus- und Staatsarchivar Dr. Dieterich-Darmstadt, dessen liebenswürdiger Hilfe ich mich auch an anderen Stellen meiner Arbeit zu erfreuen hatte.

Musiker an seinen Hof zog. Ein in diese Zeit fallendes (undatiertes) »Besoldungsbuch der Hofdiener« L. Philipp's[1]) enthält fol. 17 den Eintrag:

»Dem companisten Hegeln Vierzig gulden jarsold Zehen ellen Lundisch Sechs eln parchent.«

Eine Zusammenstellung der »Hofpersonen zu Cassel«, datiert den 5. Sept. 1535, die auch wohl bei Heugel's Dienstantritt noch zu Recht bestand, umfaßt folgende Namen:

Sengerei:
Georg sengermeister, hat 4 knaben
Christofer organista
Andreas senger
Johan Tiel von Eisenach
Opferman her Mergarth.

Trommeter:
Johan trommeter, hat 7 gesellen, 1 loerknaben.
Jist tromschleger mit seinem knaben.[2])

Es war also nicht gerade eine zahlreiche Schar, für die Heugel als Tonsetzer tätig zu sein hatte. Seine Arbeit war, ehe er selbst die Kapelle leitete, eine doppelte: die des Komponisten und Kopisten fremder Werke. Gehören, wie schon Israel[3]) angenommen hat und woran nicht zu zweifeln ist, Heugel die sämtlichen Kompositionen des in Kassel bewahrten *Ms. Mus. 4. 118* an, dessen erste 35 Nummern nicht datiert sind, während die folgenden mancherlei aus den ersten Jahren von Heugel's Tätigkeit am Hof Philipp's und auch einiges aus der späteren Zeit (bis 1577) bringen, so kann man, da die andern in Betracht kommenden Manuskripte vorwiegend spätere Kompositionen und viele Kopien enthalten, annehmen, das genannte Manuskript zeige Heugel's erste Schöpfungen, und er habe somit zuerst ausschließlich als Tonsetzer geschaffen und sei erst nach und nach dazu gelangt, gute Werke der Italiener und anderer Nationen zu kopieren.

Er berücksichtigte, so weit das uns überkommene Material einen Schluß zuläßt, mit einer einzigen Ausnahme nur die Vokalmusik. Das kann nicht Wunder nehmen. Hatten die unter Landgraf Philipp's Vorgängern angestellten Musiker im wesentlichen als Trompeter Dienst getan (so noch unter Wilhelm II. 1493—1509), so änderte sich dies Verhältnis in den

1) Staatsarchiv Marburg. Daselbst finden sich auch die weiterhin benutzten und nicht besonders bezeichneten Dokumente. Nach Dr. F. Gundlach's Mitteilung enthält (auffallender Weise) das Dienerbuch L. Philipp's Bd. II (1534/39) keinen Bestallungsrevers Heugel's.

2) Einzelnes über diese Personen wolle man bei Zulauf a. a. O. nachlesen.

3) a. a. O. S. 12.

nächsten Jahren zu gunsten der »Sengereien« (Kantoreien), entsprechend der größeren Bedeutung, die diese gewannen. Schon das 15. Jahrhundert hatte sie vereinzelt auch in Deutschland erstehen sehen; nun, je weiter die Bewegung der Reformation um sich griff, erfuhr der Gesang eine ganz andere Art der Pflege in der Kirche, da durch Luther's Tat neben der Predigt, die ihre im Mittelalter verlorene Stellung in der Reformation wiedergewonnen hatte, der kirchliche Gesang in den Mittelpunkt des Gottesdienstes rückte. Gemeindegesang und Kunstgesang der kirchlichen Chöre mußten sich gegenseitig befruchten und insbesondere dieser eine fortgesetzt gesteigerte Pflege erfahren.

Mit den kirchlichen Funktionen waren jedoch die Aufgaben der höfischen Chöre, wie des zu Kassel, nicht erschöpft: sie hatten selbstverständlich auch bei den zahlreichen Hoffesten mitzuwirken, den seinen Aufenthaltsort wechselnden Hofstaat zu begleiten und zu allerhand Veranstaltungen, theatralischen Spielen, Maskeraden, Jagden usw. sich bereit zu halten.

Wann der oben flüchtig erwähnte Georg Kern »Landtgraff Philip's zu Hessen Gesangsmayster«[1]) mit Tod abging, ist nicht zu sagen. Sicherlich war Heugel sein unmittelbarer Nachfolger, wenn er auch den Titel seines Vorgängers nicht erhalten zu haben scheint. In dem nächsten erhaltenen Verzeichnisse[2]), das von 1547 stammt, steht Heugel an der Spitze:

Senger:
Hans Heugel
3 gesellen
4 sengerknaben
Her Johan Krugk
Herr Steffan elimosinarius.

Dem Sänger — oder Kapellmeister, in diesem Falle also Heugeln, lag die Verpflichtung ob, die Sängerknaben bei sich zu beherbergen und zu unterrichten. Als Junggeselle hätte er ersteres kaum übernehmen können; wir werden daher, auch wenn uns die Geburt seines (einzigen) Sohnes erst aus viel späterer Zeit berichtet wird, kaum fehl gehen, wenn wir annehmen, daß Heugel sich etwa zur Zeit der Nachfolge Kern's verheiratet habe. Den Namen seiner Gattin kennen wir nicht.

Aufschlüsse über seine Lehrtätigkeit sind gleichfalls nicht auf uns gekommen, es sei denn, daß man vielleicht eine pädagogisch immerhin

---

1) So nennt er sich in dem einzigen von ihm bekannten Druckwerke: »Drey geistliche Lieder .... Anno MDXXV«. Es enthält nur die Dichtungen. Vgl. Zulauf a. a. O. S. 8.

2) »Verzeichnus der person so itzo zu hoff gespeiset werden. Actum den 26. Junij anno 1547. In abwesen m. g. f. und hern«. (St. A. Marburg.)

bemerkenswerte Anekdote, die Melander mitteilt, als ein gewisses Surrogat dafür gelten lassen wolle. Die Stelle[1]) hier mitzuteilen liegt kein Grund vor.

Die Verhältnisse des landgräflichen Hofes waren sehr bescheiden; jeder Prunk war von ihm verbannt, ein Umstand, der der Entwicklung der Kapelle nicht gerade förderlich war[2]). Heugel's ohnedies schon bescheidene Einkünfte erlitten eine nicht unbeträchtliche Verminderung, als im Jahre 1559 infolge einer Entschließung des Landgrafen Erhebungen darüber angestellt wurden, ob Heugel sechs Sängerknaben bedürfte oder mit weniger auskommen könnte:[3]) daß die Entscheidung zugunsten der kleineren Zahl ausfiel, beweist ein »Verzeichnus der hovepersonen so heut donnerstags den 28. Decembris anno 1564 hier im schloß Cassel gespeist worden seint«, wo es heißt:

Ein tisch
Johan Heugell
Nicolaus Coblenz
Lorenz Holsteiner
Wilhelm organist
Christoffer Kempff
Johannes Orbeck
Steffan singer
Vier singerknaben.

Dieselbe Zahl wurde weiter beibehalten, wie aus dem folgenden Verzeichnis hervorgeht:

Nachvolgende personen werden itzt in abwesen meines gnedigen fursten und hern alhier zu Martpurgk gespeist, verzeichnet den 24. Julii anno 1566.

3. Ein tisch
Hans Heigell
Nicolaus Kobelleutz
Wilhelmus Engell orgenist
Christoff Kempff
Steffan Peisell altist
Johannes Uber
Vier sengerjungen.

Von Heugel's Ehe war oben kurz die Rede. Im Jahre 1553 wurde

1) Jocorum usw. Ausg. von 1603 S. 291: CCCXXXVII. *De Balthazare Morione. futuro Musico.* Über eine andere Erwähnung von Heugel's Namen bei Melander, vgl. oben.

2) Über diese und andere Verhältnisse wolle man das Nötige in Chr. v. Rommel's Geschichte von Hessen, Cassel 1830, Bd. IV, nachlesen.

3) »Hans Heigel zu beredden der sengerknaben halben, ob der 6 bedurfen«. Dies ist der fünfte Punkt in einem Aktenstück, das das Rubrum trägt: »Meins g. f. und hern zu Hessen resolution, wer an der hoifhaltung usgemustert werden soll 1559«. (Mitteilung von Dr. Gundlach.)

ihm ein Sohn, Johann, geboren[1]), der mit Unterstützung des Landgrafen auf der Universität Marburg studierte[2]), im Jahre 1578 Anna, die Tochter des Joh. Episcopius[3]) heiratete, die Magisterwürde erwarb, 1578 Kammersekretär, 1589 Kammerrat wurde und endlich an die Stelle des am 21. Okt. 1600 verstorbenen Burkhard von Calenberg als Rat und Oberamtmann der Niedergrafschaft Catzenellenbogen rückte. Heugel jr. ist schon am 12. Juni 1601, erst 48 Jahre alt, gestorben[4]).

1) Heugel widmet im Msct. 4to 118o (Kassel s. u.) unter Nr. 83: *Cauendum ne assentatoribus patefaciamus aures* am Schlusse der Vagans-Stimme dem Erzieher (?) seines Söhnchens folgende Strophen:

Hoc dedit Heugelius Vulteo munus amico
Hassiaci rediens Martis ab vrbe domum.
Causa subest duplex, mens fidi testis amoris
Fidaque filiolo prestita cura suo.

Die Distichen stehen zwischen zwei Gedichten der Jahre 1563 und 64. *Hassiaci Martis urbs* ist Marburg. Es ist möglich, daß mit Vulteus jener Justus Vultejus gemeint ist, der nach Strieder a. a. O. zu Wetter 1528 geboren wurde, zuerst mit seinem Bruder Johannes in Marburg und Straßburg, später noch an vier anderen Universitäten studierte und 1548 von Basel über Frankfurt und Köln durch die Niederlande nach Frankreich und der Schweiz ging. Nach Wetter zurückgekehrt, brachte er die Schule daselbst zu großer Bedeutung. Wilhelm IV. berief ihn nach Marburg. Wie freilich die Andeutung der Distichen mit den von Strieder mitgeteilten Daten und Ortsangaben in Einklang zu bringen sind, weiß ich nicht. Möglich ist es ja auch, daß Johannes Vultejus gemeint ist, über dessen Leben wenig bekannt geworden ist. Genau läßt sich auch nicht sagen, welcher Ort unter *domus* zu verstehen und wie *prestita cura* zu deuten ist. Man wird zunächst an die dem Knaben zuteil gewordene Erziehung, dann aber auch an materielle Unterstützung denken können. Über Vulteius vgl. Zur älteren Gesch. d. Stiftes ... Wetter. Von A. Heldmann (Zeitschr. d. V. f. h. Gesch. 24. Bd. Kassel 1901). Schließlich ist auch noch auf A. Stölzel, Studierende der Jahre 1368—1600 (vgl. o.) zu verweisen, wo noch andere Träger des Namens Vultejus erscheinen.

2) W. Diehl, Die Stipendienreform Landgraf Philipp's i. J. 1560, i. d. »Festschrift« S. 276. Anm. 217.

3) Strieder a. a. O. vgl. dort das Register.

4) Weiteres über Heugel's jr. (politische) Tätigkeit s. in: Briefe des Pfalzgrafen Joh. Casimir ... bearb. von F. von Bezold. III. München, Rieger 1903. — Das von Zulauf a. a. O. S. 17 mitgeteilte Gedicht, das in dem Kasseler Manuskript (Cantiones sacrae) Mus. 4to 143 steht, bedarf in der dort gegebenen Fassung einiger Korrektur. Es lautet:

En capit Heugelius laetos de pignore fructus
Seminibus large pinguibus ante satos,
Namque magistrali decoratur honore Joannes
Musica grandaevi curaque spesque patris.
Ergo patri talem et nato gratamur honorem
Et grato meritas reddimus ore vices.
Fortunate senex longae cape gaudia vitae
Aspiciens nati dona beata tui.
Macte animo et sophiae studiis occulte Joannis
Praemia virtutis percipe tanta tuae.

Diese Distichen sind auch bei Israel a. a. O., jedoch nicht vollständig mitgeteilt.

Auf einer der Reisen des Hofhaltes nach Marburg hatte Heugel ein unliebsames Abenteuer, über das er an die zuständige Behörde eine Klageschrift gegen seine Angreifer schickte. Das Schriftstück, auf dessen Rückseite der ergangene Entscheid eingetragen ist, hat sich erhalten[1]); es gibt uns ein mitteilenswertes Urteil über Heugel's Schätzung als Mensch. Das Schreiben lautet:

Gestrengen Edlen Ehrenuesten, Ehrwirdigen vnd Hochgelarten Hern Statthalter vnd verordente furstliche Räthe E. G. E. G. seiend mein vnderthenige Dienste Zuuor. gepietende Hern, Ewern G. E. G. gib ich klagend zuuernehmen das ich nechstuerschienens tags, vor die lange weil ins feld spacieren gangen, vnd als ich widerumb nach meiner Herberg gehen wöllen, ist Seyffert brennl vff der brücken by dem Teutschen Hauß ann mich kommen sprechende, wer mich so gewaltig gemacht hab, das ich ihne von seine dienst das allmusen vff dem Schloß außzugeben, abtringe vnd verstossen hab. Hab ich geantwort, ich geb das almusen nit auß, sondern ich sey ettlich mal daby gestanden, damit es widerumb zu guther ordnung kommen möcht, das aber sey die vrsach das ime durch denn burkgrauen das Schloß verbotten vnd das Almusen außzuteilen abgekundet. Das er bemelter brennel, die Zeichen so vor Jarn durch einen Erbarn Radt verordnet vnd gegeben sind abgethan, vnd er andere Zeichen an statt gemacht, die selbigen den armen leuten nach seinen geuallen, vnd wem er gewolt vnd gegönt (wie solches die armen leute kleglich beklagt vnd beweint haben) verkaufft habe.

Vff solche meine antwort hat ehgemelter Brennel mit lugenstraffenden vnd andern vnerleidlichen Schmach und scheltworten mich angetastet vnd außgeruffen auch so pald vff seinen plötzer so er vff der seiten gehabt gegriffen, den außgerauft, vnd mit dem Stich vff mich geeilt, also wo ich mich mit der gegenwehr nit entsetzt, er mich beschedigt vnd vbereilt hette.

Derhalben so ist hieruff an E. G. E. G. mein gantz vnderthenigs bitten, sie wöllend ampts halben mit bemeltem Brenneln (die weil ich weder wort noch werck mit ime nie zuschaffen gehabt[)]), dahien handeln vff das ich vor ihme, leibs gefahr (auch fernern vnradt zuuermeiden) möchte gesichert sein, vnd mir die schantlichen vnerleidlichen Iniurien vnd Schmachwort so er an mich gelegt, einen widerspruch zu thun gehalten werde. Solchs vmb E. G. E. G. mit meinen armen geringen Diensten zuuerdienen will ich allzeit schuldig vnd pflichtig sein, tröstlicher hülpf bittende.

E. G. E. G.

vndertheniger vnd gehorsamer

Johann Heugell.

Auf diese Anklage hin wurde die Angelegenheit verhandelt und der nachfolgende Entscheid gefällt.

Johan Heugel contra Seiferten Berndeln, sind den ersten februarij gegen einander verhort, Brendel vor den hern allen gesagt (da)ß ehr von Johan Heugeln nichts anders wisse als von einem ehrlichen frommen redlichen Man, haben sie beyde angelobt sich mit worten oder werken ferner nicht ferner nicht zuuergreiffen, sundern da einer mit dem andern zuthun vermeint, solchs gebürlicher weise suche vnd austrage.

1) *Fragmenta Actorum Tom.* XX. (fol. 11). St. Arch. Marburg.

Weitere persönliche Beziehungen Heugel's zu Zeitgenossen werden im zweiten Abschnitte dieser Arbeit bei Aufzählung seiner Kompositionen dargelegt werden.

Als Landgraf Philipp (31. III. 1567) starb, war Heugel etwa 67 Jahre alt. Seiner Trauer um den geliebten Fürsten gab er in einer umfangreichen *Querela* (s. u. und hier S. 81) Ausdruck. Über das persönliche Verhältnis beider Männer wissen wir nichts. Eine ausgesprochene Liebe zur Musik hat der Landgraf sicherlich nicht besessen; er hielt eine Kapelle, wie das höfischer Brauch war, des Gottesdienstes und der Hoffeste wegen, nicht zur Befriedigung eines tieferen inneren Bedürfnisses[1]. Gleichwohl werden die Musiker den eigentümlichen Zauber, der von der großen Persönlichkeit Philipp's ausgegangen sein muß, auch erfahren und in ihrer Weise gewertet haben. Eine Frage liegt nahe: warum haben wir wohl kein einziges Werk aus Heugel's Hand auf den lebenden Landgrafen[2], da er doch dessen Haus öfter besungen hat? Die Frage ist, will man auf realem Boden bleiben, nicht zu beantworten. Auf jeden Fall rührt die Erscheinung nicht etwa aus einer geringen Schätzung des Fürsten her: dessen ist der Text zur *Querela* Zeuge.

Des Landgrafen Nachfolger, Wilhelm IV, der Weise (1567—1591), stellte Heugel kurz nach seines Vaters Tode als Hofkapellmeister an. Der vom Komponisten unterschriebene Revers lautet:

Ich Hans Hougell bekenne hiran offentlich, als der durchleuchtig hochgeborne furst und herr, herr Wilhelm landgrave zu Hessen, grave zu Catzenelnpogen, Dietz, Ziegenhayn und Nidda etc. mein gnediger furst und herr, mich zu seiner furstlichen genaden capellmeister bestelt, uff — und angenommen hat, vermög seiner furstlichen gnaden bestallungsbrief, der von worten zu worten lautet wie hernach volgt:

> Wir Wilhelm von gottes gnaden landgrave zu Hessen, grave zu Catzenelnpogen, Dietz, Ziegenhayn und Nidda etc thun kund und bekennen hiran offentlich, das wir unsern lieben getreuen Hansen Hougeln zu unserm capelmeister bestelt, uff- und angenommen haben, bestellen und nehmen inen auch darzu hirmit uff und ahn, jegenwertig in und mit craft dieses briefs also und derogestalt, daß er unser capellmeister, uns treu, hold, gehorsamb und gewertig sein, zu beuen und anderm, daß wir ime bevelhen, vleißig zusehen, uffwarten, auch sich sonst zu allem andern, darzu er dueglich ist, gutwillig und unverdrossen gebrauchen lassen, unsern schaden allzeit treulich warnen, selbst keinen zufuegen, frommen und bestes werben, und in gemein alles das thun soll, das ein getreuer erbarer capellmeister seinem herrn zu thun schuldig und pflichtig ist, inmaßen er uns solches gelobt, einen leiblichen ayd zu Gott und seinem heyligen Wort geschworn und dessen uns seinen reversbrief ubergeben hat. Darentjegen und von solches seines diensts wegen sollen

1) Das wenige, was sich über des Landgrafen Verkehr mit seinen Musikern hat finden lassen, wolle man aus Zulauf a. a. O. entnehmen.

2) Einmal ist von Vater und Sohn, dem späteren Wilhelm IV. die Rede.

und wollen wir ime alle jahr und eines jeden jahrs besondern, aldieweil diese unsere bestallung wehret, durch unsern cammerschreiber zwanzig vier gulden munz dienstgelds, zehen gulden von wegen des, daß er unsere vier capelnjungen herberget, iden gulden zu zwanzigsechs albus gerechnet, sechs viertel korns durch den fruchtschreiber, die cost zu hove oder ein benents darfur, desgleichen die gewohnliche hoifcleidung des jahrs zweimahl, ides mahl sechstehalbe elen Lundisch und vier elen barchens durch unsern hoifschneider geben und entrichten lassen. Des zu urkund haben wir uns mit eigen handen underschrieben und unser secret hirauf trucken lassen. Geben und gescheen zu Cassell am ersten tag des monats Maii anno domini tausend funfhundert sechzig und sieben.[1]

Daß ich demnach alles und jedes, was in disser bestallung begriffen ist, mich belangende, stet, vest, treulich und unverbruchlich halten will, inmaßen ich solches seinen furstlichen genaden mit handgebender treu zugesagt und einen leiblichen ayd zu gott und seinem heiligen wort geschworn hab In urkund hab ich seiner furstlichen gnaden diesen meinen revers under meinem handzeichen und ringpittschaft bevestigt zugestellt am tag ung jahr wie obstehet.

Johann Heugell.

Einzelheiten, die Kapelle unter Wilhelm IV. betreffend, wolle man bei Zulauf nachlesen[2]. Heugel's Name erscheint an der Spitze der »Sengerey« in einer Reihe von »Cost- und Bestellungsregistern« (dat. 26. Dec.), »Hovordnungen« usw. bis ins Jahr 1580, aus welcher Zeit eine folgende Personen nennende »Tischordnung« vorliegt:

16. Senger:

Capellmeister. Coblentz. Michael (bassist). Selcker (bassist).
Christoff Kempff. Jorg Duhr. Sechs jungen.[3]

Die nächste vorliegende Tischordnung trägt das Datum des 18. Januar 1585: in ihr fehlt Heugel. Er muß in Winter 1584 auf 85 gestorben sein. Zulauf hat folgende Notiz der Sommerrechnung mitgeteilt, woraus sich dies ergibt.

»Hanß Heugels, deß altenn gewessennem Capelnnmeisters selligen Nachgelassenner Witwenn, In Ansehnung, daß mein gn. F. vnd Her, der Itztt gemeltter witwenn alle Besoldung bis vff denn leztenn aprilis nechst vergangenn zugelassenn die auch bezaltt. Lautt beygelegtter vhrkundt, Actum denn 10. May ao 1585.

In der Regel fand die Besoldung von Witwen der Hofdiener in der Weise statt, daß ihnen das sogen. »Sterbequartal« ausgehändigt wurde, d. h. der Gehalt des Mannes für das Quartal, in dem der Tod erfolgte.

1) Die Bestallung selbst ist schon von Zulauf a. a. O. S. 24f. Anm. abgedruckt worden.

2) A. a. O. S. 22ff.

3) Vgl. über die Träger dieses Namen Zulauf a. a. O.

Nimmt man dies auch für Kassel an, so ergibt sich, zusammengehalten mit dem Datum der oben mitgeteilten Tischordnung, für Heugel's Tod die engere Grenze zwischen dem 1. und 18. Januar 1585.

Am 1. Mai 1585 bestellte Landgraf Wilhelm den Bartholomeus Clausius zu seinem Kapellmeister, einen Musiker, über den bislang nichts bekannt geworden ist.

II.

Es erübrigt noch, über Heugel's Arbeiten zu sprechen. Die eine und andere wird uns noch Gelegenheit geben, auch den Menschen näher kennen zu lernen, etwas, was die trockenen Berichte über seinen engen Lebensgang nicht vermochten. Ich zähle auf den nachfolgenden Seiten die Arbeiten Heugel's in der Reihenfolge der Handschriften auf, nötige Bemerkungen vorauf- und nachschickend. Ihnen die Anführung der in Sammelwerken zerstreuten gedruckten Kompositionen voraufgehen zu lassen erscheint unnötig, da wir deren Liste in Rob. Eitner's »Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts« (Berlin 1877) besitzen. Die in Betracht kommenden Handschriften werden sämtlich auf der Kasseler Landesbibliothek bewahrt; sie sind ohne Ausnahme bis auf Einzelheiten einer Handschrift von Heugel selbst geschrieben, wie ein Vergleich mit der Handschrift des oben mitgeteilten Briefes lehrte. Man geht wohl nicht fehl, wenn man in ihnen Reinschriften sieht, die er für den Kasseler Hof und die Kapelle anfertigte. Nur ein Teil der Kompositionen, allerdings wohl der größere, ist vollständig. Sie alle daraufhin zu prüfen lag keine Veranlassung vor.

Zunächst hat uns das schon oben erwähnte Mskt. **Mus. 4to 118** zu beschäftigen, das auf dem Titelblatt des Bassus die Aufschrift: *Sacrae Cantiones* trägt. Es umfaßt neben einer Reihe undatierter Kompositionen solche aus den Jahren 1535—1576. Heugel's Name ist nur als Verfasser eines Stückes genannt, doch besteht bei der Gleichförmigkeit des formalen Baues und der Ausdrucksweise aller Stücke der Stimmhefte umsoweniger ein Zweifel, daß Heugel der Verfasser des ganzen Buches ist, als eine große Zahl der Kompositionen Anfängerarbeiten sind, an deren Niederschrift außer ihm niemand ein Interesse haben konnte, ferner deshalb, weil an keiner Stelle ein anderer als Komponist aufgeführt wird, endlich, weil ein großer Teil der Stücke sich auf den Hessischen Hof, Kasseler und Marburger Bürger bezieht.

Vorhanden sind Altus, Tenor, Bassus, Vagans, doch enthalten diese Stimmhefte auch noch andere Stimmen für die mehr als vierstimmigen Kompositionen. Jsrael hat ein genaues Verzeichnis des Inhaltes gegeben[1], so daß ein erneuter Abdruck desselben unnötig erscheint. Einige

1 A. a. O. S. 12 ff.

Bemerkungen sind jedoch notwendig. Das Manuskript enthält mit einer einzigen kleinen Ausnahme ausschließlich lateinische Texte, darunter solche, die zum eisernen Bestande der Komponisten der katholischen Kirche gehören und in ihrer Kompositionsart die niederländische Technik aufweisen, ohne daß freilich die raffiniertesten intrikaten Kunstmittel in ihnen verwendet würden. Kanonische Schreibweise ist nicht selten; hie und da finden sich grammatische Schnitzer in der Stimmführung. Von Bedeutung ist unter den Sachen kaum etwas. Man darf sich über die Wahl lateinischer Texte durch einen Tonsetzer der Reformation nicht wundern: einmal gehören die ersten 35 Nummern dieses Manuskriptes, die nicht datiert sind, möglicherweise der Zeit vor Heugel's Übertritt zur neuen Lehre an; ferner aber ist zu sagen: den Tonsetzern blieb in den bewegten Tagen, da dem evangelischen Bekenntnisse in deutschen Landen Stätten bereitet wurden, zunächst nichts weiter übrig, als bei den überkommenen lateinischen Dichtungen und Schriftworten zu verharren: eine neue deutsche geistliche Literatur konnte nur ganz allmählich entstehen. Auch in seinen späteren Lebensjahren hat Heugel noch, und zwar nicht nur in den Gratulationsdichtungen, wo sich die Wahl ja fast von selbst verstand, zum Lateinischen gegriffen. Aber seine Hauptarbeit machte damals doch wohl die Komposition des Psalters des Burkhard Waldis aus.

Wir verfolgen nunmehr die Arbeiten des angezogenen Manuskriptes der Reihe nach von Nr. 36 an, soweit sie zu einigen Erläuterungen Anlaß geben. Die nächsten Nummern sind abermals geistlichen Inhaltes; worauf sich die Daten beziehen, ist im allgemeinen nicht zu sagen. Nr. 47 enthält die oben angeführten Distichen auf B. Artocopus, Nr. 48 und 49 solche auf die Vermählung des Pfalzgrafen bei Rhein, Friedrich, mit Dorothea von Hessen. Im Alt findet sich die Spielerei, daß die Silben: *Fridericus dei gratia* etc. auf die Linien und Zwischenräume gesetzt sind; die folgenden Zeilen enthalten die *Resolutio*. Die Nummern tragen die Daten des 23. August resp. 10. September 1535[1]. — Nr. 55, datiert den 3 Martij 1537 hat im Tenor II den Text: *Sancte Matthia ora pro nobis*, in der Vagans-Stimme einen schwer zu entziffernden deutschen Text: »die Khu schreit muhu« und in den anderen die zugehörigen Distichen:

Jupiter omnipotens vituli miserere Matthiae,
Quem mors preveniens non sinit esse bovem.

Auf wen der boshafte Vers zu beziehen ist, ist nicht ersichtlich. Israel a. a. O. bezeichnet die Komposition mit Recht als Quodlibet. Nr. 63

1) Dasselbe Gedicht steht auch im Kasseler Msct. Mus. 4to 38 als Nr. 1 der numerierten Stücke, jedoch datiert den 26. Juli 1535 und in anderer Komposition.

bringt ein Gedicht auf den »jovialen Epikuräer« Friedrich II, Kurfürsten von der Pfalz, geboren den 9. Dezember 1482, der eine Zeitlang als Reichsfeldherr mit einer Handvoll Soldaten gegen die Türken operierte und damit natürlich nichts ausrichten konnte (1529, vgl. den Artikel der Allg. Deutschen Biographie). Die vom 12. Juni 1541 datierten — übrigens sehr verspäteten und wohl auf eine der üblichen Betteleien zurückzuführenden — Verse lauten:

Qua te voce canam victuris digne Camoenis
Ingens imperij Dux Friderice decus?
Nota tua est dubijs prudentia cognita rebus
Imperijque fides cognita nota tua est.
Quod non a Getico sit capta Vienna Tyranno
Ascribit curae Theutona terra tuae.
De coelo Victoria venit. Caesus et expulsus
Te duce Turca fuit. Vive diu etc.

Nr. 68 bringt ein *In nuptias M. Joannis Acestae* (datiert: 7. May 1546):

Sicut dilexit Aenecam Paulina maritum,
Cui moriente viro viuere triste fuit,
Sic fidum deamet Nigidi nata Anna Joannem
Vsque sub extremos fida futura rogos etc. etc.

Wer Jo. Acesta war, läßt sich ebensowenig erfahren wie die ursprüngliche deutsche Form des Namens. Petrus Nigidius (Neige cfr. Strieder a. a. O.) geb. 1501, war nacheinander, nachdem er die Universität Erfurt besucht hatte, in Eschwege, Göttingen und Wittenberg (1526), wo er Luther zu hören verlangte, tätig und schloß dort Freundschaft mit J. Jonas und J. Bugenhagen. 1532 kam er als Lehrer ans Pädagogium nach Marburg, 1539 nach Kassel; 10 Jahre später kehrte er als Pädagogiarch nach Marburg zurück, wurde Professor und starb am 29. 12. 1583. Seine Gattin hieß Eulalia Gillen; sie gebar ihm 13 Kinder. Auch hier sind wieder zwei Texte in der Komposition zusammengeschweißt; in der Vagans-Stimme steht: *Veni electa mea* — Nr. 71 bringt ein *Epithalamion in nuptias Sinnaoi(?)*[1] *Sirpiculi* (20. 2. 1547), eines unbekannten Mannes, Nr. 76 ein *Epithalamion in laudem Illustriss. Princip: Ludo: Comitis Palatini.* Die Verse sind datiert und lauten:

Pangite Castalides gratantia carmina Nymphae
Laetaque Floricomus jubila tollat Hymen,
Namque Palatinus Rheni Ludovicus ab oris
Jam sacra legitimi festa cubilis agit.

1) Israel a. a. O. liest: Simonis (?).

Ejus et Hessiaco de principe nata Philippo
Juncta maritali est Elisabetha thoro.

(2[nda] pars). *Auspicijs igitur subeant haec foedera faustis*
Quae stabili summus firmet amore deus.
Atque suos dulci populos in pace gubernent,
Servantes pura dogmata sancte fide.
Et claram longo videant ex ordine prolem
Posteritas qualem vix numerare queat.

Es handelt sich um die Hochzeit Kurfürst Ludwig's VI. von der Pfalz mit Landgraf Philipp's Tochter Elisabeth; sie wurde am 8. Juli 1560 zu Marburg geschlossen. Der im allgemeinen bei Eheschlüssen nicht öffentlich geäußerte Wunsch Heugel's, wie er in den Schlußzeilen erscheint, erfuhr reichliche Erfüllung: dem kurfürstlichen Paare wurden nicht weniger als 12 Kinder geboren. Sicherlich ist die Komposition von den Kasseler Sängern in Marburg vorgetragen worden, und es entrollt sich, wenn man annehmen kann, daß die junge Frau, wenn sie des Lateinischen nicht mächtig war, sich den Sinn der Verse hat sagen lassen, ein nicht ganz übles Kulturbild, das sich leicht ein jeder nach Möglichkeit und Neigung auszumalen vermag. —

Nr. 80, 16. Januar 1563: *Vide cui fidas* trägt am Schlusse die Bemerkung: P. P. P. L.

Quisquis es, Heugelij cantoris Musica cernens
Carmina, Paganj nobile noris opus
Hoc autore sacra sunt haec Heliconis ab aula
Prompta, suum Petrus nosset et Heugelium.

Bei Nr. 81 läßt die Überschrift: »*Maxima præterea, perpauca* (*perparua*) *silentia seruo*« offenbar auf einen Rätselkanon schließen; *maxima* ist wohl als Neutr. Plur., *silentia* als für *pausas* stehend zu lesen. Da der Discant fehlt, läßt sich näheres nicht sagen; Altus, Vagans, Tenor und Bassus sind motivisch nicht verwandt.

Nr. 82:

Ito bonis auibus lepidis stipate Carmoenis
Atque patrem rediens (Weiterer Text?)

Im Vagans steht:

Ito bonis: *Dominus custodiet te ab omni malo, custodiet animam tuam dominus.*

Ornatiss. M. Joannj Frisio Juniori Concinabat Heug. in sui perpetuam memoriam primo Aprilis anno 1563«.

Das Gedicht kann sich wohl nur auf Jo. Frisius aus Zürich beziehen; ob aber der Lexikograph (1505—65) oder ein Sohn von ihm

genannt ist, vermag ich nicht zu sagen[1]). Beziehungen Heugel's zur Stadt Zürich werden wir noch kennen lernen.

Über Nr. 83 vgl. oben. Nr. 85 (Vagans: »*Canon. Semiditonum age*«) Text: *Vester honos agitur etc.* Dem Pfarrer Joh. Kotzenberger gewidmet, der an den auf Landgraf Philipp's Veranlassung veranstalteten Religionsgesprächen teilnahm; er stammte aus Echzell und war zuerst Schulmeister und dann Kaplan (2. Pfarrer) in Nidda, nachher Pfarrer in Gudensberg[2]). Wie mir scheint, nimmt Israel a. a. O. mit Recht an, daß der Ausdruck *tiara (Accipe quod Musae dant tibi dulce decus)* auf die Erlangung des Doktorhutes durch Kotzenberger Bezug haben. Ähnlich heißt es in Nr. 86:

> »*Tu Gerharde prior Wallenbergere tiaram*
> *Ingenij tegimen suscipe dulce tui.*
> *Semper erit virtus valli tibi montis et instar*
> *Tua bene munitum nulla procella premet.*«

Wer der hier angeredete ist, konnte ich nicht ermitteln.

Die folgenden Stücke (deren letztes trägt die Nr. 89 und ist vom 17. Martij 1577 datiert) sind wie die voraufgegangenen nicht angeführten Motetten auf lateinische Texte komponiert und ohne persönliche Momente.

Die Frage, daß Heugel selbst der Schreiber dieses und der weiterhin zu besprechenden Manuskripte gewesen, kann nicht mehr bestritten werden. Eine andere Frage muß jedoch hier noch kurz berührt werden. Es ist diese: sind die Kompositionen sogleich in das Manuskript eingetragen worden oder stellen sie eine Reinschrift nach Vorlagen dar? Das letztere ist unbedingt anzunehmen; darauf deutet die gleichmäßige Hand durch dieses und die anderen Manuskripte hin. Heugel hat also — in vorgerücktem Alter stehend — die Sammlung für sich oder den Hof angelegt und, da er in der großen Reihe von eigenen Kompositionen manches übersehen, was ihm der Erhaltung wert schien, ein zweites und drittes u. s. w. Manuskript angelegt. Dabei ist es ihm dann gelegentlich begegnet, die chronologische Folge nicht einzuhalten, etwas, das weiter nicht auffallen kann. Wir werden das sogleich nachher erfahren. Daß die Stücke nach vorhandenen Vorlagen geschrieben wurden,

1) Über Fries vgl. Eitner, Quellenlexikon; J. Baechtold, Gesch. der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld, Huber, 1892. Daselbst ist weitere Literatur angegeben. Die im Text angeführte Stelle wird von Eitner a. a. O. und Zulauf a. a. O. falsch aufgefaßt. Einige Anekdoten, Fries betreffend, s. bei Melander a. a. O. S. 767 ff. (Nr. DCCX—DCCXII.)

2) Herrn Pfarrer Dr. W. Diehl verdanke ich die Hinweisung auf sein Werk: Die Schulordnung des Gr. Hessen. Berlin 1903, wo Bd. II, S. 397 näheres über Kotzenberg zu finden. Vgl. übrigens auch Wiel. Lauze, Leben und Taten des durchl. F. Phil. Magnamimi. (Z. d. V. f. h. G. Suppl. II) Kassel 1841—47. II 504.

mag wohl auch daraus hervorgehen, daß manche am Ende ein *Corr.* als Zeichen nochmaliger Durchsicht tragen.

Ein zweites Manuskript von Heugel's Hand, das uns gleichfalls Aufschlüsse über einige persönliche Beziehungen gibt, ist **Mus. 4[to] 38** (Kassel) signiert. Da es von Israel nicht genügend beschrieben worden ist, muß sein Inhalt hier genau angegeben werden, um so mehr, als ein Teil der Kompositionen auch von Eitner nicht angeführt worden ist. Das Werk ist vollständig erhalten: Disc. I und II. Altus. Tenor. Bassus, Sec. Bassus vel Vagans. Die ersten Einträge sind Kopieen fremder Werke: All. Cop(ius) *Hodie nobis cœlorum rex.* Pirson — d. i. P. de la Rue — (6 voc): *Patrem omnipotentem.* Pirson (8 voc): *Patrem omnipotentem.* 4. S. (L. Senfl) (8 voc): *Sancta Maria*: Josquin (12 voc): *Inuiolata integra et casta es Maria.* Josquin (12 voc): *O mater alma.*

Sodann folgt als erste Komposition Heugel's in diesen Stimmheften unter dem Datum des 28. Juni 1535 ein *Te Deum laudamus.* (12 voc). Die folgenden Stücke sind numeriert. 1. Heugel (26. Juli 1535): *Felix illa dies sit ter Palatine* etc., eine Epistel an Friedrich II., Kurfürst von der Pfalz, der sich am 18. Juni mit Dorothea, Tochter des vertriebenen Königs Christian von Dänemark, in Brüssel verlobt hatte. Die Hochzeit folgte am 26. September desselben Jahres in Heidelberg. Ein dreifacher Text. 2. Heugel: *Septem vocum. A. Joan: Heug: œdi*: Ao. 1536 25. Aug *Sapientia œdificavit.* (S. o.) 3. Heugel: *Laudate Dominum* (8-stimmig). 4. Laur. Lemblin: *Oramus Domine* (8-stimmig). 5. Heugel 1537: *Congregate sunt gentes* (7-stimmig). 6. Heugel 2. Dez. 1539: *Consolamini* (8-stimmig). 7. Heugel 6. März 1541: *Ut fremunt gentes.* 8. 30. Nov. 1536. Joan Heug.: *In obitum D. Sebast. Noutzeni.* Text: *Planctibus Nymphœ resonant latinœ* etc. Das Gedicht ist auf den Tod des Heugel offenbar bekannten Seb. Noutzenus, eines gelehrten Holländers, geschrieben, der in Marburg als Universitätsprofessor wirkte. Die Marburger Matrikel[1]) sagt über seinen Tod (18. April 1536):

Clarissimus vir D. Sebastianus Augustus Noutzenus, natus Saftingae, haud ignobili Flandriae pago, liberalium artium Magr., L. L. Doctor, Sanctae linguae in hac Academia Professor, Jllustrissimi ac Clementissimi Principis nostri Philippi etc. Consiliarius, in ipso aetatis et studiorum flore, viam vniuersae carnis ingressus est, decima octaua die Aprilis . . . .

9. Heugel 30. April 1543: Nun bitten wir den heiligen Geist (7-stimmig). 10. Heugel 23. Dezember 1534: *Dies est letitie* (8-stimmig). 11. Heugel 21. Dezember 1542: *Dies est letitie* (7-stimmig). 12. Heugel

1) Catalogus Studiosorum Sch. Marp. Ed. J. Caesar. I. Marburg 1875, S. 21. Vgl. auch Strieder a. a. O., wo eine Biographie des um die Sache der Reformation nicht unverdienten holländischen Gelehrten zu finden ist.

5. Dezember 1538: *Dies est letitie* 7-stimmig). 13. Heugel: »*Lerman*« (7-stimmig). Grimm's Wörterbuch sagt unter »Lärm«:

1) Der romanische schlachtruf, ital. all arme, franz. al arme (zu den waffen) lautete zu ende des 15. jahrhunderts im munde burgundischer Franzosen al erme. [Vgl. Liencron volksl. 2, 311, 56 (von 1493).] von den Niederlanden her wurde dieser schlachtruf auch in deutschen heeren angenommen, form namentlich in liedern der landsknechte, welcher aufkommen ja in die Niederlande fällt. 2) aus dem schlachtruf wird ein substantiv, die aufforderung zum treten ins theils in der form allerma theils in der verstümmelten lerma und lerman, in letzter gewehr bezeichnend . . . 9) in wetterauischen Dörfern bezeichnet lärm einen gewissen tanz (vgl. französ. Simpliciss. 1, 58).

Das bei Grimm angegebene Beispiel läßt erkennen, daß es sich an der Stelle um reine Instrumentalmusik handelt. Dasselbe ist in Heugel's Komposition der Fall, nicht so in den Beispielen, von denen Crecelius[1]) spricht:

»Der Lermen (Lerme), wie schrd. Lärm. Zu Annerod und im Buseckerthal ein besonders aufgespielter Kirchweihtanz im $^3/_4$ Takt zu laut jubelndem Aufhüpfen der Tänzer und Tänzerinnen mit Gesang.« (Folgen Beispiele).

In dem Aufsatze Ad. Strack's: Hessische Vierzeiler[2]) finden sich wertvolle Mitteilungen über das Tanzlied des Namens. Die Texte sind Vierzeiler, die zum Teil auf dem Tanzboden oder in der Spinnstube improvisiert sein mögen, also »Schnadahüpfeln.« Sie sind keineswegs Kunstpoesie mit individuellem Inhalte, vielmehr aus einem lebhaften Allgemeingefühl heraus durch einen Einzelnen in eine bestimmte Form gebracht, von einem anderen da und dort vielleicht geändert, von einem dritten verbreitet worden. So erklären sich die vielfach anzutreffenden Varianten eines und desselben Gedankens. Interessant ist, um auf Heugel's Komposition einzugehen, einmal die Übertragung der Form auf die reine Instrumentalmusik — daß es sich hier um solche handelt, sieht man auf den ersten Blick; — ferner die überaus straffe Rhythmik aller, hauptsächlich aber der Begleitstimmen, die der an und für sich keineswegs bedeutenden Schöpfung in der Geschichte des Tanzes eine Ausnahmestellung gibt.

Über die Entstehung des lustigen Stückes vermag ich näheres nicht anzugeben; vielleicht darf man annehmen, daß die Komposition für ein Hoffest (Maskerade) geschrieben wurde. Heugel wird in der Jugend den Tanz (ob die führende Melodie ist fraglich) neben anderen gehört und für den angegebenen Zweck passend erachtet haben; die kontrapunktische Führung der Oberstimmen lag in seiner Schreibart begründet. — Um

1) Oberhess. Wörterbuch . . . von W. Crecelius. Darmstadt 1899.

2) Hessische Blätter für Volkskunde herausgegeben . . . von Adolf Strack. Gießen 1902.

nochmals auf die Angaben Grimm's zurückzukommen: stammt der Ausdruck »Lerman« von dem Schlachtrufe *all arme* ab, der durch die Landsknechte in Deutschland eingeführt und umgebildet wurde, so liegt es nahe, zwischen dem Schlachtrufe und dem Tanze gleichen Namens eine Zwischenstufe, etwa einen Schwert- oder Lagertanz anzunehmen, aus dem sich die bäuerische Weise direkt herleitete. Derlei Schwerttänze sind seit den Tagen des germanischen Altertums (schon Tacitus hat von ihnen gesprochen) bis heute in Gebrauch geblieben. Nehmen wir eine Weiterbildung eines solchen Tanzes zum dörflichen »Lerman« an, so haben wir damit eine Parallel-Erscheinung zur Entwickelung des Karussels im italienisch-französischen Sinne aus dem mittelalterlichen Turniere. 14—17. Kompositionen Heugel's auf die Weise »Christ ist erstanden», datiert 1541 (7 voc.), 16. April 1541 (6 voc.), 13. April 1538 (6 voc. aequal.) — 18. Heugel, 17. April 1539 (7 voc.): Ich armer man, was hab ich (g)than. In Quodlibets des 16. Jahrhunderts[1]) ist der Anfang des Liedes z. B. so notiert:



Eitner[2]) ist das Lied unbekannt geblieben. — 19. Heugel: *Non potest arbor bona.* — 20. Heugel, 9. Januar 1544 (8 voc.) *Pater noster.* — 21. Heugel: 3. April 1544 (8 voc.) Christ ist erstanden. — 22. Anonym: *Constantes estote* (7 voc.) — 23. *Adieu mes amours* (7 voc.) A.W.[3]) Es ist nur der Textanfang des mir unbekannten Liedes mitgeteilt. — 24. trägt in der Überschrift dieselben Initialen A. W. Text: *Ferendum est æquo animo* (7 voc.) — 25. HBr: *Dulces exuuie* (6 voc.) HBr. ist offenbar Huldr. Braetl, von dem Heugel auch an anderen Stellen Kompositionen kopiert hat. 26. Anon. Kompos. zu 6 St. ohne Text. — 27. *Sancta Trinitas* (8 voc.) Der hier wie bei den anderen Stücken zu Beginn für den Namen der Komponisten frei gelassene Raum ist nur in der Tenorstimme durch die schwach geschriebenen Initialen J. H. ausgefüllt. Ob damit Heugel gemeint ist, erscheint zweifelhaft. 28. Anonym. *Angele nec mireris.* — 29. Heugel, 23. Nov. 1544 (7 voc.) *Vae vobis scribæ.* — 30. Heugel, 1. Dez. 1544 (8 voc.): *Adieu mes amours.* Auch bei diesem Liede, das Heugel wohl beeinflußt durch das oben erwähnte schrieb, fehlt der Text. — 31—32. Anon.: *Cantate*

1) Vgl. Eitner, Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts I. Bd. Beilage zu den Monatsh. f. Musikgesch. Berlin 1876 (s. S. 68 Nr. 316 u. a. a. O.).

2) Eitner, d. alte d. mehrst. Lied. Monatshefte f. M. Jahrg. XXVI.

3) Ob Adrian Willaert oder Al. Utendal (Wtendal usw.) gemeint ist, läßt sich mit meinen Hilfsmitteln nicht feststellen.

Domino. Vidi spetiosam. — 33. Heugel, 9. Dez. 1545 (8 voc.): *Exortum est.* — 34. Heugel 23. April 1546 (8 voc.): *Surrexit Christus hodie.* 35. Anon.: *Ecce quam bonum.* — 36. Anon.: *Pater peccavi.* — 37. Anon.: *Ego flos campi.* — 38. Anon.: *Domine deus cœli.* — 39. Cerbonius Besutinus: *Magna et mirabilia* (8 voc.) — 40. Anon. *Da pacem* (8 voc.) — 41. Anon. *Attendite.* — 42. Anon. *In conuertendo.* 43. Anon. *Quo pperas* (10 voc.) 44. Orl. Lassus: *In omnibus* (Tenor-Überschrift: *Canon. Trinitas in unitate*) (7 voc.) — 45. Anon. Datiert 12. Januarij Anno 1566. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß diese und die unter Nr. 46 (datiert 16. Januarij 1566) und unter Nr. 47 (datiert 29. Jan. 1566) mitgeteilten Kompositionen von Heugel stammen. Die Texte: 1) *Inclitus Hessiaci Guilelmus sanguinis Heros* . . . . 2) *Fœlix coniugium* . . . . 3) *Beati omnes qui timent Dominum* . . . . *Uxor tua sicut uitis fructifera* . . .) beziehen sich auf die Hochzeit Wilhelm's IV., des Weisen, geb. 24. Juni 1532, des Stifters der kurfürstlichen Linie Hessen-Kassel, gest. 25. Aug. 1592, mit Sabine, Tochter des Herzogs Christoph von Würtemberg (1549—1581). Die Feier fand am 12. Februar 1566 zu Marburg statt. Vgl. auch unter Nr. 51. 48. Dom. Finot.: *Tanto tempore.* 49/50. Anon. *Jam non dicam. Sancta Trinitas.* Da auch die folgende Nummer 51 sich wieder auf die oben erwähnte Hochzeit Wilhelms und Sabinens bezieht und zweifelsohne von Heugel, dem zu Kompositionen für derartige Feiern allein berufenen, herstammt, so haben wir wohl auch in den unter Nr. 49/50 angegebenen Kompositionen solche Heugel's zu sehen. Nr. 51, datiert 31. Januar 1566: *Colloquium Hospitis et Nymphœ* ist eines der interessantesten Stücke des Manuskriptes. Die Komposition ist zehnstimmig, leider aber nur unvollständig erhalten. Möglicherweise ist sie das älteste deutsche Beispiel einer Komposition mit durchgeführten Echoeffekten.

Heugel, wenn er der Komponist des Stückes ist, kann die Manier nur italienischen Vorbildern entnommen haben; daß er selbst auf derartiges gekommen, erscheint bei seiner sonst überall zu bemerkenden Vorliebe für das langher überkommene und bei seiner Abkehr von allem problematischen ausgeschlossen. R. Schwartz[1]) führt als frühes Beispiel eines Echo einen Satz von Ciprian de Rore aus dem Jahre 1564 an; dies wird schwerlich das älteste sein. Wie wenig rasch aber die Manier sich in Deutschland festsetzte, ersieht man aus dem Titel eines Werkes von Melchior Franck aus dem Jahre 1608: »Newes Echo, welche Art in teutscher Sprach noch zur Zeit nicht viel gesehen« . . . So ist also die Arbeit aus dem Jahre 1566, in welcher systematischer Gebrauch vom Echo gemacht wird, schon aus diesem Grunde sehr bemerkenswert.

1) R. Schwartz, H. L. Haßler unter dem Einfluß der ital. Madrigalisten. Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft IX, 33.

Über die Entstehung der Manier, die mit der kontrapunktischen Musik und den doppelchörigen Kompositionen der Italiener, mit dem erwachenden Sinne für dynamische Kontraste aufkommen mußte und durch die bukolische Poesie nicht unbeträchtliche Anregungen erfuhr, haben wir hier nicht zu sprechen.

52. Dom. Finot.: *O sacrum conuiuium.* 53. Anon. *Confitebor tibi Domine.* — Auch von Msct. **Mus. 4to 43** (4 nicht charakterisierte Stimmhefte) hat Israel den Inhalt nur oberflächlich angegeben. Nr. 1—10 sind undatiert und anonym; 1) *Ve genti peccatrici;* 2) *Quia vidistis;* 3) *Domine miserere;* 4) *Vita sanctorum;* 5) *Jesu nostra redemtio;* 6) *Occubuit patrio bellator Cinglius ense, et pressa est armis gens populosa suis.* 7) *Occubuit iustus latronum Cinglius ense; notus et es laruis vane poëta tuis.* 8) *Petre armas me.* 9) *Hæc est dies.* 10) *In medio ecclesiæ.*

Nr. 11—18 sind anonym, aber datiert: 11) 24. Martij 1534: *Signum salutis;* 12) 2. July 1534: *Optima quæque dies*; 13) 17. Januar 1535: *Domine libera animam*; 14) 16. April 1535: *Nil prosunt lachrime*; 15) 14. May 1535: *Viuus est sermo Dei*; 16) 1. May 1536: *Domine ostende nobis*; 17) 4. Nov. 1538: *Nuptiæ fiebant in Cana*; 18) 6. April 1540: *Si bona suscepimus.* Ob man diese Stücke Heugel zuschreiben darf, muß vorläufig unentschieden bleiben. Sein Name findet sich erst bei Nr. 19 (datiert: 10. Novbr. 1541) angegeben. Das Gedicht ist das schon oben erwähnte, an Turler gerichtete:

Si mihi Persarum gazas fortuna dedisset,
Quae veterum miris sunt celebrata modis,
Si daret et rutilas dives Pactolus arenas
Lydius et secum quas trahit Hermus opes,
Aurea ne dubites animo Turlere benigno
Clare vir Antoni quia tibi dona darem.
Sed quia nec fuluo turget mihi pera metallo
Nec multas adeo capsula fundit opes,
Hoc cantu interea mentem oblectare licebit
Heugelius prompta quem tibi mente dedit.

Accipe Jessaei cœlestia carmina vatis
A me quae cantu sunt decorata novo.
Accipe praeterea modulamina caetera, quae nunc
Protulit ingenii vena maligna mei.
Iugiter absentis sint haec monumenta sodalis,
Qui te plus oculis diligit ipse suis.
Quae si grata tibi cognovero dona fuisse
Mittere conabor post meliora. Vale.

Aus dem Wortlaute geht hervor, daß es sich um Psalmenkompositionen handelt, die Heugel dem Freunde überschickte. Welche gemeint sind, läßt sich jedoch nicht sagen; nur so viel ist sicher, daß die von Burk-

hard Waldis verdeutschten Psalmen nicht in Frage kommen können, wie sich aus den weiter unten folgenden Angaben ergeben wird.

20) (Heugel) 14. April 1543: *Surrexit Christus hodie*; 21) Anon. *Dies est letitiae*; 22) (Heugel) 9. Dez. 1543: Der tag der ist so freudenreich; 23) (Heugel) 10. Dez. 1543: *Dies est letitiæ*; 24) Phil. Verde(lot): *Gaudeamus omnes*; 25) Joan. Gal(liculus): *Christus resurgens*; 26) Anon. *Laudate pueri*; 27) Anon. *Si diligis me.*; 28) Anon. *Panis quem ego dabo*; 29) Anon. 3. Sept. 1545. Text:

Si magnas possunt laudes fera bella mereri
Vrbs Tigurina suum debet habere decus.
Si studium pacis largitur munera famae
Non poterunt huius nomina clara mori.
Quod vero Christum coniunxit dotibus istis
Laudibus aeternis summa sub astra volat.

Man wird auch diese Verse unbedenklich Heugel zuschreiben können. Sie beziehen sich, wie es scheint, auf kein besonderes Ereignis im Leben Zürichs, sondern besingen nur ganz allgemein den Ruhm der Stadt Zwingli's, die ja zu Landgraf Philipp's Zeiten in politischer und religiöser Beziehung lebhaften Verkehr mit Hessen unterhielt. Viele Schweizer studierten in jener Zeit in Marburg, und aus den erhaltenen Briefen erkennt man die freundschaftliche Innigkeit des gegenseitigen Verkehres.[1])

30) (Heugel) 23. Dez. 1545:

Carolus Henricusque Duces prolesque parensque
Senserunt Hessi fortia signa ducis.

Das Distichon bezieht sich auf Herzog Heinrich d. J. von Braunschweig-Wolfenbüttel, der sich mit seinem Sohne Karl Victor am 21. Okt. 1545 in der Schlacht bei Höckelheim den verbündeten protestantischen Fürsten (Kurfürst von Sachsen und Landgraf Philipp) ergeben mußte. Heinrich ist, obwohl toleranten Wesens und die Notwendigkeit einer Reform der Kirche einsehend, Gründer der katholischen Liga gewesen und hat sich energisch gegen die Kirchentrennung ausgesprochen. Er wurde bis 1547 in Ziegenhain in Gefangenschaft gehalten. —

Keines der folgenden Stücke enthält mehr Heugel's Namen; da sie aber sämtlich datiert sind (und zwar fortlaufend chronologisch), so wird man sie wohl alle Heugel zuschreiben können, um so mehr, als sie sich teilweise wieder auf hessische Verhältnisse beziehen.

32) 10. Nov. 1546:

Euge brevi grates dicatis carmine Musae
Pierides, Christo, quod Tilemannus adest.

---

1) Vgl. W. Köhler, Hessen und die Schweiz nach Zwingli's Tode ... (In der »Festschrift« a. a. O.).

Morti vicino cui tristia vincula soluis
Inclite Burensis Max(i)miliane Comes.

Die Verse beziehen sich ohne Zweifel auf irgend ein unbekannt gebliebenes Ereignis aus dem Leben Tilemanns von Günderode, des Kanzlers des Landgrafen Philipp[1]).

33) 19. Februar 1547: *Pelliculam veterem*; 34) 2. Martij 1547: *Emendemus in melius.*; 35) 8. Martij 1547: *Vigila super nos*; 36) 9. Martij 1547: *Pacem tuam quesumus*; 37) 26. Martij 1547: *Contere Domine fortitudinem*; 38) 8. Novbr. 1547:

Martinus Abrahe sinu letus excipitur. Martinus hic pauper et modicus. Coelum diuus ingreditur, hymnis coelestibus honoratur. Versus. Martinus episcopus migrauit a seculo viuit in Christo gemma sacerdotum.

Man wird diese Zeilen wohl nur auf Luther, der am 18. Februar 1546 starb, beziehen können. 39) 18. Novbr. 1547: *Exaudi quesumus*; 40) 22. Novbr. 1547: *Preces populi*; 41) 21. Dez. 1547: *Ecce dies venient*; 42) 2. Junij 1549: *Veni sancte spiritus*; 43) *Veni creator spiritus*; 44) 9. Junij 1549: *Salua nos*; 45) 4. Febr. 1550: *Pater noster*; 46) 16. April 1551: *Memento mei*; 47) 9. Novbr. 1551: *Castigasti me*; 48) *Sola fides hominum*; 49) 2. Dez. 1559: *Fratres hoc scientes*; 50) 1. Jan. 1563: *Memento mei*; 56) 6. Maij 1565: *Benedicite.*

Ein weiteres Manuskript von der Hand Heugel's ist das in Kassel unter der Signatur **Mus. 4to 24** bewahrte. Bei Israel ist es unter *Psalmi diversi* (4 voc.) S. 51 f. unvollständig beschrieben. Der Inhalt der 4 Stimmenhefte, von denen der Tenor einen Index hat, ist dieser:

1. *Domine ne in furore.*
2. *Beati quorum.*
3. *Domine ne in furore.*
4. *Miserere mei.*
5. *Domine exaudi.*
6. *E profundis.*
7. *Domine exaudi.*
8. *Peccauimus domine.*
9. *Domine ne in furore.* Josquin.
10. *Domine ne in furore.* Josquin.
11. *Leuabo oculos meos.*
12. *De profundis.* *5 voc.* *L. S(enfl).*
13. *Vias tuas.* *5 voc.* *N. Gombert.*
14. *Super flumina.* *5 voc.*
15. *Miserere mei.* *5. voc.* Josquin.
16. *Ad te leuaui.* Richafort.
17. *Deus in adiutorium.* Josquin.
18. *Laudate Domium.*

1) Gefl. Hinweis von Herrn Lic. Prof. Fr. Herrmann.

19. *Qui habitat.* *Josquin.*
20. *Quia confidunt.*
21. *Memor esto.* *Josquin.*
22. *Bonitatem fecisti.* *Josquin.*
23. *Nisi Dominus.* *5 voc.* *L. S(enfl).*
24. *Domine Deus noster 5 voc.*
25. *Mirabilia testimonia 5 voc.*
26. *Beatus qui intelligis.* *5 voc.*
27. *Exaudiat te.* *Richafort.*
28. *Vindica me.* *5 voc.*
29. *Bonitatem foecisti:* *5 voc.*
30. *Beati omnes.* *5 voc.*
31. *Beati omnes.* *6 voc.* *Josquin.*
32. *Laudate Dominum.* *6 voc.*
33. *In domino confido.*
34. *Ego autem.* *5 voc.* *H. B(raetl)*, dat. 12. Junij A° 1535.
35. *Fundamenta eius.*
36. *Judica me.* *Acaen.*
37. *En quam honesta.* *5 voc.*
38. *Laudate pueri.* *Josquin.*
39. *Clamaui ad dominum.* *Jo. de Pratis.*
40. *Certe ad Deum.* *L(aur.) L(emlin).*
41. *Deus in adiutorium.* *Claudin (Sermisy?* cfr. Eitner, Quellenlexikon).
42. *Miserere mei.*
43. *Conserva me.* *H. F* (verschlungene Initialen; wohl Heinr. Fink).
44. *Laudate Dominum.* *Jo. W(alther?).*
45. *Beatus vir.* *Joan Frosch.*
46. *Jllumina oculos.* *H. Ysaac.*
47. *Beati omnes.*
48. *Letatus sum.* *Th. Stoltzer.*
49. *Letatus sum.* *Jo. Van(nenmacher).*
50. *Exaudi deus.*
51. *Ecce quam bonum.* *Balth. Arthop.*
52. *Lauda Jerusalem.* *Josquin.*
53. *Laudate pueri.* *5 voc.* *H(eugel*; stimmt mit Nr. XXX des Mscr. Mus. B. 1270 der k. Bibliothek Dresden überein, woselbst der Name Jo. Heugel ausgeschrieben steht. Es ist dieselbe Komposition, die das *Novum et insigne opus musicum* .... Nürnberg 1537 Jo. Otto enthält).
54. *Laudate dominum.*
55. *Lauda anima.*
56. *Laudate dominum.*
57. *Lauda Jerusalem.* *5 voc.*
58. *De profundis.* *(Ben.) Ducis modulatus est 1534.*
59. *11. Novbr. 1537 Libera me Domine.*
60. *Domine qui habitavit.* *Josquin.*
61. *Jllumina oculos.* *Josquin.*
62. *Beatus vir.*
63. *Omnes gentes.* *L. S(enfl).*
64. *De profundis.* *Josquin.*

65. *De profundis. Josquin.*
66. *De profundis. 5 voc. Josquin.*
67. *Domine Deus. Moulu.*
68. *Qui habitat. S. Dieth(rich).*
69. *Deus misereatur. Joan. Walther.*
70. *In exitu Israel. Josquin.*
71. *Domine quid multiplicati sunt Jo. Van(nenmacher).*
72. *Nisi Dominus. Cos. Alder.*
73. *De profundis. Cos. Alder.*
74. *Ecce quam bonum. L. S(enfl).*
75. *Ecce quam bonum. Gombert.*
76. *Placebo Domino.*
77. *Deus misereatur. 5 voc. Th. Stoltzer.*
78. *Laudate Dominum. 5 voc. H. Braetl.*
79. *Laudate Dominum. 16 voc. W(olfgang). Heintz.*
80. *Laudate Dominum. Pirson (P. de la rue).*
81. *Qui habitat. 24 voc.*
82. *In conuertendo. H. Ysaac.*
83. *Domini est terra. Josquin.*
84. *Coeli enarrant gloriam. Josquin.*
85. *In te Domine. Phil. Verdelot.*
86. *Quare fremuerunt.*
87. *Deus venerunt gentes.*
88. *Deus vlcionum.*
89. *Confitemini Domino. H(eugel).*
90. *O beatum hominem. H(eugel).*
91. *Ut fremunt gentes. H(eugel).*
92. *Domine ne queso. 5 voc. H(eugel).*
93. *Prebe mihi Domine. H B* (das an das H angeschlossene B ist wegradiert, doch noch sichtbar; im Index steht H B).
94. *Vsque quo Domine. 5 voc. L. S(enfl).*
95. *Domine exaudi. Josquin.*
96. *Exaudiat te. Joan. Heug(el) 18. Novbr. Anno 1538.*
97. *Credidi propter quod. Joan. Heug(el) 10. July A° 1539.*
98. *Memento Domine. Joan. Heu(gel) 11. Febr. 1545* (stimmt überein mit Nr. 30 des Mscts. 4 der Ratsschulbibliothek Zwickau).
99. *Beatus quicunque timet. Joan. Heug(el) 4. Junij 1543.*
100. *Domine ne queso. 5 voc. Joan. Heug(el) 4. Dec. 1540.*
101. *Ad te o domine. 5 voc. 10. Nov. 1544 (Heugel?).*
102. *Quemadmodum ceruus mugit 9. Marij 1546 (Heugel?).*
103. *Beati omnes. 5 voc. J. H.* (die Initialen sind vereint; wohl Joan. Heugel).
104. *Memora verbum. 10. April 1550 (Heugel?).*
105. *Nisi dominus.*
106. *Vsque quo Domine. 5 voc.*

Der im Tenorhefte stehende Index ist ungenau. Die Stücke, bei denen die Stimmenzahl nicht steht, sind wohl sämtlich vierstimmig und können als vollständig erhalten gelten. Zweifelhaft ist immerhin, ob man mit Berufung auf das in der Bemerkung zu Nr. 53 gesagte berechtigt

ist, den Buchstaben H jedesmal als Heugel zu lesen. Gleichwohl bleibt dies wahrscheinlich. Da die Kopie (um eine solche handelt es sich) in einem längeren Zeitraum durch Heugel gefertigt wurde, mag er, als er von Nr. 96 ab eine längere Reihe seiner Arbeiten für die Sammlung auswählte, vergessen haben, daß er vorher nur den ihm selbst genügenden einzelnen Buchstaben gewählt hatte.

Msct. Mus. 4to 91, der nächsten in Betracht kommenden Handschrift, (Disc. Alt. Ten. Bassus. Vagans) hat Israel eine gleichfalls nicht erschöpfende Beschreibung gegeben. Der Inhalt ist dieser:

1. Christ ist erstanden. 11. April 1544.
2. *Stabat mater dolorosa* (2. Teil: *Eya mater*). Ohne weiteren Text.
3. *Judica me deus.*
4. *Pater noster. Sex voc.* (vollständig).
5. *Salue Jhesu. Sex voc.* (vollständig).
6. *Domine Deus.*
7. *Dum transisset.*
8. *Dum transisset.*
9. Ein Kindelein so löbelich.
10. *Dum transisset.*
11. *Ut nobis re vera. Sex voc.* Tenor: *Canon. Quot capita tot sensus, voces exprimere mando. Vt nobis reuera miseris fauisti Soluisti labore quando crimina. Christe nobiscum sic maneto. Semper una venit vespera mundi. 7 Martij 1561.* Ein loses Blatt enthält die Resolutio.
12. *Dixit Joseph undecim fratribus. Sex voc. Orl. di Lasso.*
13. *In monte Olineti. 6 voc. Orl. di Lasso.*
14. *Pietas et veritas. 6 voc. Primo Junuarij 1546.*
15. *Pater noster 6 voc.* (Tenor: *Canon, Septimo die* . . .)
16. *Venit vox de coelo.* } *Jac. Cl. non papa.*
17. *Mane nobiscum.* }
18. *Pastores quidnam vidistis* }
19. *Aduenit ignis diuinus* }
20. *Spiritus sanctus. Tubal.*
21. *Descendit angelus. Wismes.*
22. *Puer qui natus est. P. Manchicurt.*
23. *Surgens dominus.*
24. *Expurgate vetus fermentum. Th. Cricquillion.*
25. *Expurgate vetus fermentum. 6 voc. Simon Moreau.*
26. *Ab oriente venerunt. Jac. Cl. non papa.*
27. *Illuminare Jerusalem. 6 voc. P. Manchic(ourt).*
28. *Ascendit deus* } *Jac. Cl. non papa.*
29. *Fremuit spiritus. 6 voc.* }
30. *Homo quidam. 6 voc. Jakob Bultel.*
31. *Oculi omnium. 6 voc. N. Gombert.*
32. *Decantabat populus. Jac. Cl. non papa.*

33. *Venite et videte.* *Thom. Crecquillion.*
34. *Sustinuimus pacem.* *6 voc.* *Petrus Manchi(court).*
35. *Tu es Petrus.* *Simon Moreau.* *(Vagans: Canon. Prima & Sec. pars in vno Cantu.)*
36. *Deus virtutum* } *Tho. Crecquillion.*
37. *Sint lumbi vestri* }
38. *Audiui vocem.* *6 voc.* } *P. Manchicourt.*
39. *Emendemus in melius* }
40. *Assumpsit Jesus.* *Jac. Cl. non papa.*
41. *Veni electa mea.* *6 voc.*
42. *In te Domine speraui.* *Joan petit.*
43. *Da pacem.* *Benedictus (Ducis).*
44. *Cum inducerent puerum.* *Tho. Crecquillion.*
45. *Accesserunt ad Jhesum* } *J. Cl. non papa.*
46. *Dixerunt discipuli* }
47. *Deus in adiutorium.* *6 voc.* }
48. *Domine non est exaltatum.*
49. *Inter natos mulierum.*
50. *Cum liberauerit dominus.*
51. *Generosa vivat Hassia.* *6 voc.* *(Auspicium novy ac foelicis Annj Illustriss: princip: Hassiae primo Jannarij Anno (1566).* Auf Landgraf Philipp und seinen Sohn Wilhelm (IV) geschrieben).
52. *Viventes hodie, cras dulces linquimus auras. Debemur morti, sed tamen hora latet.* *(Primo Dec. A° 1566.*
53. *Perdiderat Jobus.* *13. Dec. 1566.*
54. *Querela Hassiae atque adeo totius Germaniae de obitu illustriss: princip: Philippi Sen. Hassiae Landtgrauij, qui obijt 31. Martij Anno 1567* [1]).
55. *Dirige me.* *20. Dec. 1570.*
56. *Nil ualet ante Deum.* (Von hier ab andere Handschrift).
57. *Intonet aura.* *20. Jan. 1571.*
58. *Fundite laeta deo festivo carmina plausu etc.* (Glückwunsch für Landgraf Wilhelm; ebenso das folgende).
59. *Quid mea Musa canet quid tanto principe dignum etc.*

Heugel's Name wird zwar nicht genannt, allein da das Manuskript, abgesehen von den letzten Nummern, zu deren Reinschrift Heugel zu alt oder vorübergehend zu schwach war, von ihm herrührt und ein anderer hessischer Tonsetzer der Zeit nicht in Betracht kommt, so hindert nichts, die nicht ausdrücklich mit anderen Namen bezeichneten Kompositionen Heugel zuzuschreiben. Nur die fünfstimmigen Arbeiten der Stimmhefte sind neben den wenig angegebenen sechsstimmigen vollständig.

Das nächste Manuskript, **Mus. 4to 142,** ist von Israel genügend beschrieben, obwohl einzelne Daten fehlen. Die Handschrift ist unvoll-

1) Abgedruckt in der »Festschrift« s. o.

ständig. Sie rührt von Heugel her. Ob auch die Kompositionen von ihm sind, läßt sich nicht ohne weiteres entscheiden[1]).

Der Zufall hat mir sodann noch eine andere Handschrift Heugel's in die Hand geführt, sicherlich die wichtigste aller bisher betrachteten. Ihre volle Wertung ist zurzeit noch nicht möglich. Es ist eine bis auf Kleinigkeiten, die sich aber werden ergänzen lassen, vollständige Komposition des Psalters von Burkhard Waldis. Signiert sind die vier Stimmhefte **Mus. 4° 94.** Sie liegen gleichfalls auf der Kasseler Bibliothek. Heugel's Name als Komponist wird zwar nirgendwo darin genannt; wie aber wäre anzunehmen, daß er, der Schreiblustige und die Namen der von ihm kopierten Autoren überaus sorgfältig verzeichnende, den Verfasser eines so umfangreichen Werkes nicht genannt haben würde, wäre dieser ein anderer als er selbst gewesen? Ein innerer Grund nötigt noch zu derselben Annahme: Heugel ist fast nie, auch in den wenigen deutschen Liedern, die wir von ihm besitzen, nicht, aus dem schweren Panzer der Kontrapunktik und der motivischen Arbeit herausgekommen. Wer einige seiner Sätze in sich aufgenommen, wird verwandten Zügen in diesem Psalter auf Schritt und Tritt begegnen.

---

1) Ich setze die Anfänge der Kompositionen für alle Fälle her:

1) *In principio*

2) *Et erat pater*

3) *Homo quidam*

4) *Aegrotabat quidam*

5) *Attendite et discite*

6) *Nihil sodales tandem*

7) *O mors quam amara es*

8) *Defluentes instar*

9) *Morte iustus si occupetur*

10) *Benedicite*

11) *Gratias agimus tibi.*

Das Werk enthält 150 Psalmen in 156 Nummern; die Differenz erklärt sich durch mehrfache doppelte Kompositionen von Psalmen. Die Handschrift ist zum Teil stark beschädigt, doch wohl noch ganz lesbar. Die Kompositionen sind 4- und 5stimmig. Dem Tenor liegen die in Burkhard Waldis' Psalter[1]) angegebenen Melodien zugrunde, so jedoch, daß sie an einzelnen Stellen nicht unwesentliche Modifikationen erfahren haben. Die Nummern 135 (Psalm 131) —148 (Psalm 143) fehlen in der Tenorstimme, lassen sich jedoch durch die bei Burkh. Waldis zu findenden Melodien aller Wahrscheinlichkeit nach vervollständigen. Von Nr. 144 ab ist der Tenor als Fuge bezeichnet. Datiert sind nur folgende Psalmen: Nr. 63: 2. Okt. 1562; Nr. 46: 4. Okt. 1562; Nr. 87: 12. Jan. 1564; Nr. 101: 6. Dez. 1565. Die ganze Arbeit wird man, ohne fürchten zu müssen, allzuweit von der Richtigkeit abzuweichen, in die Jahre 1555—1570 versetzen dürfen.

Vergleicht man den Text der Handschrift mit dem des Egenolf-Druckes, so wird man eine große Anzahl von Abweichungen konstatieren. Im einzelnen sie hier aufzuführen wäre zwecklos. Daß B. Waldis der Textdichter ist, hat schon F. Zimmer nachgewiesen[2]). Hat Heugel mit Waldis in Verkehr gestanden? Die Frage ist nach dem bisherigen Stande der Forschung nicht unbedingt zu beantworten[3]). 1536—40 hatte Waldis zu Riga in entsetzlicher Gefangenschaft geschmachtet; die Verdeutschung der Psalmen war damals sein einziger Trost gewesen. 1542 kehrte er in seine Vaterstadt Allendorf in Hessen zurück und wurde zwei Jahre darnach Pfarrer zur Abterode. Möglicherweise ist Waldis zu seinem Landgrafen in persönliche Beziehungen getreten. Er mag bei solcher Gelegenheit auch die Bekanntschaft Heugel's gemacht haben. Doch hat sich daraus aller Wahrscheinlichkeit nach kein irgendwie bedeutsamer Verkehr beider Männer entwickelt: Heugel würde dem schwergeprüften Manne sicherlich einige Verse gewidmet haben, hätte er ihm irgendwie nahe gestanden. Man darf darum auch annehmen, daß die Psalmenkomposition erst nach Erscheinen des Druckwerkes in Angriff genommen und nicht schon vorher auf etwaige handschriftlich verbreitete einzelne Übersetzungen, die wohl existiert haben werden, begonnen wurde[4]).

Die Einwirkung der zum Teil vortrefflichen Waldis'schen Dichtungen auf die Gesangbücher des 16. Jahrhunderts bedarf noch genauerer Unter-

1) Gedruckt Zu Franckfurt am Meyn, Bei Chr. Egenolf. Anno M.D.Liij. Im Mayen.

2) Vgl. Israel a. a. O. S. 70f. u. Anm.

3) Über B. Waldis vgl. von älteren Arbeiten C. Schirren's Abhandlung in »Baltische Monatsschrift« 3. Bd. 6. Heft. Riga 1861. Sodann von G. Milchsack: Burk. Waldis. Ergänzungsheft zu: Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts Nr. 30. Halle, Niemeyer 1881.

4) Ich habe meinen Standpunkt gegenüber dem der »Festschrift« hier geändert.

suchungen, als sie bis jetzt vorgenommen worden sind. Wie die Texte verdienen auch die Kompositionen Heugel's zu ihnen einen Neudruck[1]).

Von Msct. **Mus.** 4to 94 hat Israel gleichfalls den Inhalt angegeben. Die Handschrift rührt nicht ganz von Heugel her. Nr. 2/3 stimmt überein mit Msct. **Mus.** 4to 38 Nr. 45/46. Den Schluß der nicht bis zu Ende benutzten beiden Stimmbücher (mehr ist nicht erhalten) bildet ein von Heugel mit zitternder Hand aufgeschriebenes deutsches Lied, dessen schwermütiger Text die armselige Summe seiner Lebenserfahrungen zu ziehen scheint. Leider ist es zum Teil nicht lesbar. Soweit sich der Wortlaut einigermaßen festsetzen läßt, folgt er hier:

Wer sich nimpt an
ders redlin (?) kan
frisch vff der ban
la(hn?) . . gan
Vnd schmeicheln sthan,
findt iedermann
im fehl vnd wan,
ist noch im Korb der beste Hahn.

Dan wir gedecht
zu leben schlecht
gantz frumb vnd grecht
Das warheit brecht
Der würt . .
vnd gar geschwecht
gehaut (?) geschmecht
vnd bleibt alzeit des andern knecht.

Am schmeichelstab
offt mancher Knab
gwint gut vnd hab,
gelt gunst vnd gab,
preis ehr vnd lab;
stost ander nab, (stößt andere hinab?)
Das er hoch trab.
So geht die Welt nach vff und ab.

Den persönlichen Ton dieser melancholisch-trüben Verse wird man nicht verkennen wollen. Es ist, hält man sich alle Züge zusammen, die Heugel's Wesen ausmachen, und denkt man sich den alten Mann in der Mitte eines neuen Geschlechtes mit Idealen, die ihm fremd bleiben mußten, am Ende kein Wunder, daß er in solchen Trübsinn verfiel. Heugel war ganz und gar an niederländischen Vorbildern groß geworden, der kontrapunktische Satz war ihm A und O seines Schaffens. Da und dort griff er wohl einmal zu neuen Effekten, wie in seinem »Colloquium«, im großen und ganzen aber bewegte er sich in den von anderen Seiten hundertfach erprobten Bahnen. Leichtigkeit des Schaffens ging ihm trotz seiner vielen Arbeiten wohl ebensosehr ab, wie ein entwickeltes Schönheitsgefühl. Gelang ihm vieles überraschend gut, so kam das daher, daß er seine Kunstlehre durchaus beherrschte und daß die guten Vorbilder zu seiner Zeit wahrlich nicht selten waren. Vom deutschen mehrstimmigen Liede seiner Zeit hielt er sich mit guten Gründen nahezu fern: für das melodische Sprossen

1) Den Neudruck des Psalters, der Dichtungen und der Kompositionen, behalte ich für meinen Kollegen, Herrn Privatdozenten Dr. K. Alt in Darmstadt, und mich vor.

und Blühen in ihm, das auch uns die Schöpfungen jener Tage noch immer nahe bringt, hatte er offenbar kein Organ. Auch die Instrumentalkomposition lag ihm nicht. Landgraf Wilhelm IV. war ein Freund des Orgelspiels: von Orgelkompositionen Heugel's wissen wir aber gar nichts. Er beschränkte sich vorwiegend auf die Motette und den Psalm, in dem der Tenor noch Träger der überkommenen Melodie ist. Messen hat Heugel nicht geschrieben, weder lateinische, noch, nach Joh. Walther's Vorgange, deutsche.

So fehlt Heugel's Wesen als Tonsetzer einmal die leichte Anmut und Schönheit, die so viele deutsche Tonmeister seiner Zeit vorab in ihren Liedern auszeichnet, und dann auch die Vielseitigkeit, die jene so ganz verschiedene Töne zu den verschiedenen textlichen Unterlagen finden ließ: Hoheit und ernste Größe, Frische, Naivetät und Fröhlichkeit. Seine Art blieb zeitlebens herb und strenge; von dem liebenswürdigen humoristischen Zuge, der sich in dem mitgeteilten Gedicht an Turler kundgibt, von der derben Fröhlichkeit des »Lerman« findet man sonst keine Spur in seinen Werken. Aber auf seinem beschränkten Gebiete hat er manches geschaffen, was wohl heute noch lebensfähig sein mag; dessen werden insbesondere, wie ich glaube, die Psalmen Zeuge sein.

In der produktiven Kraft Deutschlands zeigt sich von 1550 ab, um eine bestimmte Grenze anzugeben, ein merklicher Stillstand; es war die Zeit, in der die italienische Kunst einen immer gewaltigeren Aufschwung zu nehmen begonnen hatte. Welsche Art wurde damals das Ideal der deutschen Tonkunst; die protestantische Choralkunst begann einer prinzipiellen Umarbeitung entgegenzugehen, in der die führende Melodie in die Oberstimme trat und die kontrapunktische Schreibweise der bloßen Harmonisierung weichen mußte. Vergleicht man Heugel's Psalmen mit manchen der einfachen Psalmschöpfungen Heinr. Schützens, so wird man in diesen eine scheinbare Einbuße an Kunstfertigkeit gegenüber jenen bemerken. Aber sie ist eben doch nur eine scheinbare, denn abgesehen von ihrem größeren harmonischen Reichtum liegt auch über den kleinen Arbeiten Schützens eine Fülle von Schönheit und, bei aller objektiven Ruhe, die ihnen eigen ist, jener Zug persönlicher, innerer Teilnahme an den Dingen, der das Kennzeichen der Schöpfung des Genies ist.

Diesen Eigenton wird man bei Heugel vergeblich suchen. Noch zu seinen Lebzeiten drangen die Vorboten der neuen Kunst nach dem Norden. Heugel war zu alt geworden, neues zu lernen, seine Denk- und Empfindungsweise ummodeln zu können; er hatte sich überlebt und fand für seine Art kein Verständnis mehr bei seiner Umgebung. Intriguen gegen den alten Mann werden nicht gefehlt haben. So mag sich der schwermütige Ton des deutschen Gedichtes, wohl des letzten, das Heugel geschrieben, leicht genug erklären.

Ein Musikfest zu Nürnberg im Jahre 1649.

Von

Tobias Norlind.

(Gotland.)

Im Herbst des Jahres 1649 befand sich der schwedische Feldmarschall Karl Gustav (später König 1654—60) in Nürnberg. Große Festlichkeiten, bei denen die Musik eine große Rolle spielte, wurden fast jeden Tag abgehalten. Durch eine Handschrift im Reichsarchiv zu Stockholm[1]) ist uns eine nähere Beschreibung der Musikaufführungen eines solchen Festbanketts aufbewahrt. Ein kleines Diarium besagt zuerst:

25 Sept 1649: Ist das grosse Panquett vff dem Rhatthaus gehalten, vnd Sigmund Theophilus Staden dass Directorium übergeben.

Darauf folgt dann die nähere Beschreibung (sechs Seiten) des Festes:

Anno 1649 den 25 September in Nürnberg:

Ist auf befehl des Hoch Edelgebornen Herrn Christoff Carol von Schlippenbach, des Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Carol Gustav Pfaltzgraven bey Rhein Dero Königl. May:t vnd Reiche Schweeden Generalissimi Hoffmarschalln bey Deroselben Angestellten Friedens Panquet (so Gott lob, wol abgangen) die Music, samt deren Personen, so darzu gehollfen, also bestellt gewesen:

[Seite 1] Erstlich

Vier Chör abgetheilt Darzu vf iedem Eck des Saals, ein Viern od Chörlein, 6 Schuch hoch aufgericht worden,
Bey dem Ersten Chor, 11 Concertirende Stimmen, Sambt 2 Instrumentisten, Cornetti, Violinj und Flötten zur abwechslung darbey ein Contra-Bass Geigern: Diser Chor ist auf der rechten seiten des Saals, oben angestellt gewesen:

Der Ander: od. Viole Chor	1. Geigenwerck
Auf der Lincken seiten	8. Viola Gamba
des Saals Oben	4. Vocal Stimmen
	1. Theorba

Der Dritte: od. Possaunen Chor, auff der Rechten seiten des Saals vnten

	3. Posaunen, darbej ein Quart Possaun
	4. Vocal-Stimmen
	Ein Starckh Regal

---

1) Handl. r. skön konst: Musik.

Der Viertte Fagot od. Dulcin-Chor, auf d. lincken seiten des Saals vnten
3. Fagott, darbey ein Quart vnd Octav-Fagott
3. Vocal-Stimmen
Ein Stark Regal

Summa Der { Singer 21. Instrumentisten 18. Organisten 4. Calcanten 4. Vffseher 4. } 51.

[Seite 2] Der Erste Chor, begreifft inn sich

1. Cornet : Violin vnd Flöten: Hieronymus Lang } 2 Instru:
1 Violin vnd Flöten Albrecht Richter

Vocalisten:
1. Cantus Maximilian } 3 Discantisten
2. Cantus Ströbel
3. Cantus Hannold
1. Altus Jr. Fried: Geheimb } 2 Altisten
2. Altus Hanns Christoph Hierl
1. Tenor Schurl } 2 Tenoristen
2. Tenor Obermair
1. Bass Georg Walg } 2 Basisten
2. Bass Schwemmert

Obermair Tenorist, vndt
Hanns Carl in Ripieno
Contra Bass Geiger Adam Staden
Erasmus Kinderman Organist bej St. Egidien.
1 Calcant Georg Reichenbach
16 Personen

Der Ander Chor: Hanns David
Conrad Bon
M. Weber
Kurt Schwann
Hanns Hainrich
Doppelmaier
Achilles
Jacob Lang } 8 Violisten

[Seite 3] Melchior Schmid Laudenist
1. Cantus Michel Düre
2. Cantus Friderich Jeslin
Altus Hanns Ludwig Faber
Tenor ad Bass M. Bock
Valentin Dretzel, Organist bej St. Sebaldt
14 Personen.

Der Dritte Chor: Cantus Johann Horn. Altist
Altus Ju. Im. Hoffs Praecepter
Tenor Lochner
Bassus Bornemann Cantor bej S. Lorenz } 4 Singer, mit tiefen Stimmen

Posaun { Paulus Hainlein Alt Possaun
Johann Welder Tenor Possaun
Sebastian Heinlein Quart Possaun

Harffen { Johann Hoffmann
Georg Caspar } Harffenisten

David Schedlich, Organist zum H. Geist.
1 Calcant Paulus Singer
11 Personen.

Der Vierdte Chor: Alt: Hieronymus Lehrer
Basset: Frobenius } 2. Singer.

[Seite 4]

Fagotten { Christoff Horn Dulcin
Reissenlaiter Quart Fagot
Georg Drezel Contra ad Octav-Fagott

Lausdörffer Organist
1 Calcant
6 Personen.

Sigmund Theophilus Staden, Organist bey St. Laurentzen, Director.
4 Auffseher auf die Instrumenta.
Summa der Personen: 51.

Die Music ist also gerichtet gewesen, dass solche, biss zu dem Vmbtrunck aneinander gehört worden, vnd zwischen einem Haubtstuck auf den Geigen Chor, mit Violen ein Sonata, Ballet oder Pavana gemacht, Darauf mit der Orgel Praeambulirt, vnnd wieder mit vier Chören zusammen Musicirt worden.

Der Music Anfang vnd Endt ist also erfollget:

[Seite 5]

Erstlich Als Ihr Genaden Herr Hoffmarschall die Potentaten, Fürsten vndt Herren Abgesanndten inn Saal geführt, Ist alsoballdten vnter werenden Eingange vndt Handtwasser reichen Musicirt worden.

1. *Herr Gott dich loben wir* a. 23. Auth: David Schedlich Organist zum H. Geist im Neuen Spittal:

Nach dem Gebet

2. *Laudate Dominum et Organa Halleluia Sonent.* â 22. M. A.

3. Zu den Geigenwerk mit Violn allein.

4. *Ihr Himmel lobet den Herrn* darzu haben wir inn der höch 2 discantisten zu einer Theorba, gesungen: *Ehre sey Gott in der Höhe, Fried auff Erden, vnd den Menschen ein wolgefallen.*

Auth: Sigmund Theophilus Staden, Organist bej St. Lorentzen.

5. Auff dem Geigen Chor, ein *Sonata.*

6. *Te Deum Laudamus* auff 3. Chör, samt einen Ripieno.

Auth. Georg Walg.

7. Wider auff dem Geigen Chor allein,

8. *Gloria in Excelsis Deo* per Choros. auth: Giov: Rovettj.

[Seite 6] 9. Der Geigen Chor, allein.

Der 150. Psalm: *Lobet den Herrn inn seinem Heyligthumb,* mit seinen einverleibten vndt benanntlichen Instrumenten: Auth. Sigmund Theophilus Staden, Organist bey St. Lorentzen.

Ein unbekanntes Erstlingswerk Johann Eccard's.

Von

Ernst Praetorius.

(Charlottenburg.)

Aus Johann Eccard's erster Schaffensperiode sind uns bisher nur die mit Joachim von Burck im Jahre 1574 zusammen herausgegebenen *Oden* von Helmbold bekannt, denen 1578 unter Joh. Hermann's Mitarbeiterschaft die *Crepundia sacra* folgten. Als erstes, von Eccard allein herausgegebenes Werk galten bisher die *Newen deutzschen Lieder* von 1578, die er, während seines Aufenthaltes bei Jacob Fugger in Augsburg, erscheinen ließ.

Beim Durchsuchen der Bibliothek des kgl. Gymnasiums in Flensburg[1]) fand ich nun die Tenorstimme eines Werkes mit 20 Kompositionen von Eccard, das er im Jahre 1574 drucken ließ. Das Stimmheft ist in klein qu. 4⁰ und enthält 18 Blätter. Der vollständige Titel ist:

Zwentzig Newe Christliche Gesång
Ludovici Helmboldi, Allen Gottseligen gantz Nůtzlich vnd Trőstlich / mit besonderem fleis vnd *Observation*, Artlich vnd Lieblich zu singen / vnd auff allerley Instrumenten der Music zu Spielen / in Vier Stimmen Componiert / Durch
Johannem Eccardum Mulhusinum

TENOR.

Christlicher Senger kauffe mich /
In Gott wil ich erfrewen dich.

Gedruckt zu Můlhausen in Dűringen / durch Georgium Hantzsch /
Anno 1574.

Darauf folgt die Vorrede, die ich unverkürzt wiedergebe:

Den Erbarn / Achtbarn / Wolgelarten / vnd Wolweisen Herrn Burgermeistern / vnd Rath / der Kayserlichen Reichstadt Můlhausen in Dűringen / meinen grosgűnstigen Herrn vnd Forderern.

Erbare / Achtbare / Wolgelarte / Wolweise / grosgűnstige Herrn / Nach dem ich von jugent auff / zu der schőnen vnd lieblichen Kunst der Music /

1) Der von mir angefertigte Katalog der dortigen Musikaliensammlung erscheint als Beilage zum Schulprogramm Ostern 1906.

vor allen andern Künsten / sonderlich Lust vnd Lieb (doch ohn ruhm zumelden) getragen / dieselbige von den berümbtesten Musicis vnd Componisten / jtziger zeit zu hören / vnd *ex fundamento* zu studieren mich gefliessen / Derwegen auch ein zeitlang an etlicher Fürsten Höfen / in Cantoreyen / furnemlich aber / an des Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn / Herrn Albrechten / Pfaltzgrauen beym Rhein / Hertzogen in Obern vnd Niddern Bayern &c. Cantorey zu München / mich gebrauchen lassen / daselbst von *Orlando di Lassus*, Fürstlichen Capellenmeister / vñ jtziger zeit vnder den Musicis dem berumbtesten / mein *Composition in prçceptis & fundamento*, so viel mir Gott genad verlihen / gefast vnd gelernet.

Als hab ich etzliche schöne vnd Tröstliche Text / (durch den Ehrwirdigen Herrn *M. Ludouicum Helmboldum*, ein besondern Liebhaber der Music / aus Heiliger schrifft / in Deutsche Reim verfast) diesen Winter vber / weil ich alhier in meinem *Patria Commorirt*, vor mich genomen / dieselbigen so viel mir müglich / mit Lieblichen *Melodijs* gezieret / vnd durch Rath vnd angebung guthertziger Leut / meinem Vaterlandt zu Ehren / vnder E. A. W. dieser Kayserlichen Reichstadt Mülhausen Oberkeit / Tittel vnd Nahmen *Publicieren* vnd in Druck geben wollen / E. A. W. zum höchsten bittend / dieselbige wolle solchen meinen wolgemeinten fleis vnd dedication dieser Liedlein / von mir in wolgefallen / auff vnd annehmen / mich jrer gunst vnd beförderniss / alzeit lassen beuohlen sein. Solches vmb E. A. W. meine grosgünstige Herrn vnd forderer / wiederumb zu beschulden / erken ich mich schuldig / bin es auch zu thun willig / Und beuehle hiermit E. A. W. in den Schutz des Almechtigen Gottes / Datum Mülhausen den 28 Aprilis / 1574.

E. A. W.

williger

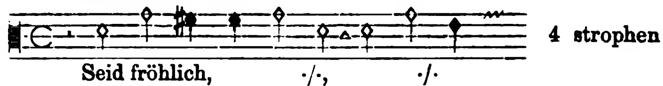
Johan Eccart *Musicus*.

Soweit die Vorrede, die immerhin einige Züge zur Biographie Eccard's enthält. Wie er selbst sagt, hat er diese Lieder im Winter 1573—1574 komponiert und auf *Rath vnd angebung guthertziger Leut* zum Druck gegeben. Die Vermutung liegt nahe, daß Eccard eine ganze Anzahl Helmbold'scher Texte komponiert hatte, von denen er drei zum Schülerfest am Gregorstage (12. März) 1574 durch J. von Burck veröffentlichen ließ, und daß deren gute Aufnahme ihn bestimmte, eine Auswahl von 20 deutschen Liedern unmittelbar darauf erscheinen zu lassen (28. April). Die beiden deutschen Oden der Burck'schen Sammlung: *Das noch viel Menschen werden*, und *Ihr alten pflegt zu sagen*, sind auch in diesem Liederheft enthalten; sie tauchen auch in Burck's *Crepundia sacra* wieder auf.

Ein näheres Eingehen auf die vorliegende Eccard'sche Liedersammlung ist wegen Fehlens der übrigen Stimmen leider nicht gut möglich. Die vorhandene Tenorstimme ist überall gut sanglich, wenn auch mitunter stark synkopiert. Sämtliche Lieder sind, wie üblich, im graden Takt; die ersten zwölf im tempus imperfectum, die letzten acht im tempus imperfectum diminutum. Die alterierten Noten sind, auch in den Kadenzen, stets mit den entsprechenden Versetzungszeichen versehen. Jedes Lied

trägt eine gereimte Überschrift mit der betreffenden Bibelstelle; die Überschriften und Anfänge lasse ich folgen. Hoffentlich ermöglicht die Auffindung der noch fehlenden Stimmen später einmal eine eingehende Würdigung dieses Jugendwerks Johann Eccard's.

I. Sing wie Gott will / oder schweig still. Ephes. 5. Cap.



II. Hör Gottes wort / wo nicht so wart /
Das dich Gott drumb werd straffen hart. Jerem. 12. Cap.



III. Vernunfft Gottes wort nicht versteht /
Umb den Glauben von Hertzen bitt. 1. Corinth. 2.



IV. Der vor geholffen hat aus Nott /
Der kans noch / ruff getrost zu Gott. Psal. 50.



V. Wer mangel hat / zum HErren kom /
Er gibt vmb sonst des Himmels Krom (!). Esa. 55.



VI. Erste Theil. Der HErr Christus hat nicht geschertzt /
Da er sein Nachtmal eingesetzt. 1. Corinth. 2.



Der Ander Theil. Las der Sacramentirer wahn /
Der Glaub wil Göttlich warheit han. 1. Corinth. 2.



VII. Das Predigampt ist thewr erkaufft /
Durch Christi Tod / da mercket auff. Luce 24.



VIII. Dem Keyser gib so sein gebür /
Das unuerletzt bleib Gottes Ehr. Matth. 22.


5 str.

Die O - ber-keit hat Gott be - reit/

IX. Gottes Segen die Menschen mehrt /
Er Lehr / das sie auch werdn bekehrt. Genes. 2.


4 str.

Das noch viel men-schen wer - den/

X. Ein jeder zieh die jugend wol /
Die bald an sein stat kommen sol. Eccles. 4.


5 str.

Ihr al - ten pflegt zu sa - gen/

XI. Die Unzucht bringt in grosse Nott /
Drumb nim ein Ehweib / das ist gut. Prouerb. 18.


6 str.

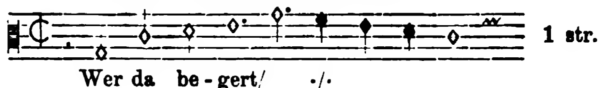
Was su-chet ihr doch hin und her/

XII. Glück vnd unglück der Welt vergeht /
Was hernach kömpt / ewig besteht. Luce 16.


3 str.

Es weh-ret jo nicht lang/

XIII. Erste Theil. Glaub an Ihesum das Kindelein /
So wird das New jhar glücksam sein. Luc. 2.


1 str.

Wer da be - gert/ ·/·

Ander Theil.


1 str.

Durch sei - ne wun - den sind wir heil/

XIV. Erste Theil. Der Vater sagt / hört meinen Sohn / Matth. 17.
Der Sohn heist vns all zu jm komm. Matth. II.


1 str.

Dis ist mein Sohn/ ·/· ·/·

Ander Theil.


1 str.

Welch ist deñ nuh die Stim

XV. Erste Theil. Wers gut an Leib vnd Seel wil habn /
Der sol nach Gott zum ersten fragn. Matth. 6.



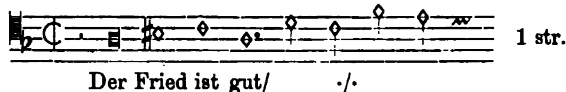
1 str.

Ander Theil.



1 str.

XVI. Der Fried on warheit tödt die Seel /
Gott vns dafür behüten wöll. Luc. 9.



1 str.

XVII. Der Christen Feinde toben sehr /
Gott stelle sich zur gegenwehr. Psal. 83.



1 str.

XVIII. Des HErrn gütigkeit noch wehrt /
Sonst weren wir langst gar verhehrt. Thren. 3.



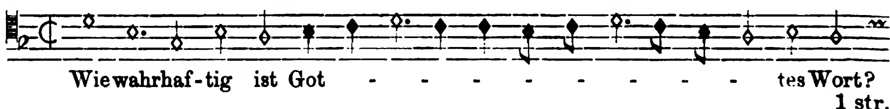
1 str.

XIX. Am Himmel fleugt ein Engel schon /
Bringt ewigs Euangelion. Apocal 14.



1 str.

XX. Erste Theil. Kein Mensch sol in Sünden verzagen /
Gott schwert er wil jn Lebend haben. Ezech. 33.



1 str.

Ander Theil.



1 str.

Die thüringer Musikerfamilie Altenburg.

Von

Arno Werner.

(Bitterfeld.)

In fast allen thüringisch-sächsischen Dörfern bestanden während des 18. Jahrhunderts und noch weit darüber hinaus Instrumentalchöre, die bei den Gottesdiensten der großen Festtage mitwirkten und die notwendige Ergänzung zu den überall bestehenden Adjuvantenchören (Kantoreien) bildeten. Vielfach setzten sich diese Chöre aus Gliedern solcher Familien zusammen, in denen die Musik seit Menschengedenken als Neben- oder Haupterwerb getrieben wurde, und sehr oft wiederholt sich im kleinen das Bild, das uns in dem thüringer Musikergeschlecht der Bache so imponierend groß entgegentritt. Die nachfolgende Betrachtung soll einer solchen, ländlichen Verhältnissen entstammenden Musikerfamilie gelten.

Dem ältesten und bedeutendsten Mitgliede der Familie Altenburg, Johann Michael Altenburg, ist eine Dissertation gewidmet, die den Mitgliedern der JMG. bekannt ist[1]). Es erübrigt sich also ein Eingehen auf diesen Meister. Fünfzig Jahre nach dem Tode dieses Erfurter Kantors und nachmaligen Diakonus an St. Andreas wurde — ebenfalls in dem Dörfchen Alach bei Erfurt — der später weitberühmte Hof-, Feld- und Konzerttrompeter Johann Caspar Altenburg[2]) geboren. Da die Alacher Kirchenbücher im Anfang des 18. Jahrhunderts durch Brand vernichtet worden sind, so läßt sich die Verwandtschaft mit Johann Michael Altenburg aktenmäßig nicht nachweisen. Sie ist aber als sicher anzunehmen, wenn man alle Umstände — Namen und Vornamen, künstlerische Neigung und die Herkunft beider aus demselben kleinen Dörfchen — in Betracht zieht. Da Johann Caspar verhältnismäßig spät (1707) und zwar gut vorbereitet zum Herzogl. Sächs. Hof- und Feldtrompeter Röbock (Rehbock) in Weißenfels in die Lehre kam, so ist anzunehmen, daß sowohl er, als auch seine später zu erwähnenden beiden älteren Brüder im dörflichen Instrumentalchore mitgewirkt haben. Ganz gegen die damalige Gepflogenheit wurde er bereits nach zweijähriger Lehrzeit freigesprochen. Der kriegslustige Prinz Johann Adolph, der Bruder des regierenden Fürsten Johann Georg, nahm den jungen Alten-

---

1) Ludwig Meinecke, Michael Altenburg. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Leipzig 1903 und Sammelbände der IMG. V, S. 1 ff.

2) Die nachfolgenden Angaben über Joh. Caspar Altenburg stützen sich zum größeren Teil auf Joh. Ernst Altenburg: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst. 1795.

burg in sein hessisches Regiment auf, das bald (1709) nach dem Kriegsschauplatze in den Niederlanden aufbrach. Altenburg wohnte der blutigen Schlacht von Malplaquet, auch anderen kleinen Treffen bei und kehrte 1711 nach der Residenz Weißenfels zurück, wo ihn der Herzog sofort in Hofdienste nahm.

Gerade die Jahrzehnte vor und nach dem Jahre 1700 waren die Glanzzeiten der Trompeterkunst. Die Sucht der größeren deutschen Höfe, es dem französischen gleich zu tun, reizte wiederum die kleinen Fürsten zur Nachahmung. Namentlich war der Weißenfelser Hof darauf bedacht, sich inbezug auf Repräsentation von dem kurfürstlichen Hofe nicht in den Schatten stellen zu lassen. Darum konnte auch Joh. Phil. Krieger, der mit der Übersiedelung des Hofes von Halle nach Weißenfels im Jahre 1680 die Direktion der Kapelle erhielt[1]), in den ersten Jahrzehnten über mangelndes Entgegenkommen seitens der Herzöge durchaus nicht klagen. Die Gehälter der Musiker waren auskömmlich, wenn auch nicht so hoch wie am Dresdner Hofe. Als Altenburg 1711 in den Dienst des Hofes trat, bezogen die Trompeter 132 Taler neben freiem Reitpferd, Heu- und Strohgeld; die Gehälter der eigentlichen Kapellmusiker waren höher. Hatte der Trompeter einem Feldzuge, wohl gar »mit Verschickung an den Feind« beigewohnt, so durfte er sich Feldtrompeter nennen; Altenburg konnte also dies Prädikat mit Fug und Recht in Anspruch nehmen.

Obwohl einzelne der Trompeter in ihren Vokationen an den Hofmarschall gewiesen wurden, so stand doch dem Kapellmeister ein gewisses Aufsichtsrecht über diesen minder geachteten Teil der Hofmusik zu. Der Dienst nahm durchaus nicht die volle Manneskraft in Anspruch; darum waren die Trompeter öfter auch Kammerdiener, Küchenschreiber oder Fouriere. Die Verrichtungen der Trompeter waren im allgemeinen folgende: Sie hatten in Gemeinschaft mit dem Hofpauker, der vom Trompeterchor unzertrennlich ist, mittags und abends das Zeichen für den Beginn der Tafel zu geben, eine *Intrada* zu blasen, wenn die Herrschaft zur Assemblee ging, bei verschiedenen Solennitäten, Ritterspielen und Turnieren auch bei der Tafel mit einem *Bicinium*, *Tricinium* oder *Quadricinium* aufzuwarten, beim Auftragen eines neuen Ganges und beim Gesundheitstrinken *Touche* zu blasen und zu schlagen. Obwohl diese Musiker seit Jahrhunderten eine Zunft hatten, die vom Kaiser und von Fürsten mit besonderen Vorrechten ausgestattet worden war, ihnen im allgemeinen auch das nötige Selbstgefühl nicht ermangelte, so waren sie doch den eigentlichen Hofmusikern, den »Virtuosen«, in jeder Beziehung nachgeordnet. So durften beispielsweise die letzteren in eigenen Kleidern gehen, während die Trompeter nur in der ihnen verliehenen Livree erscheinen durften.

1) Berufungsurkunde vom 23. Dezember 1680. Dresden H.-St.-Archiv Loc. 11778.

Einer oder zwei der Trompeter wurden aus ihren Standesgenossen herausgehoben und zur musikalischen Kapelle gerechnet. Sie führten den Titel Konzert- und Kammertrompeter, wurden im Gehalt besser gestellt und von den gewöhnlichen Trompeterdiensten befreit, um im Besitze des erforderlichen weichen Ansatzes zu bleiben. Neben ihnen wurden auch andre Trompeter zum Dienst in der Hofkapelle herangezogen; dies geschah aber nur dann, wenn Krieger für besonders festliche Gelegenheiten (Geburtstage, Jubiläen, hohe kirchliche Feste) Kirchenstücke mit drei oder vier Trompeten geschrieben hatte. Mir scheint es, als ob für diese Kategorie die mir sonst unerklärliche Bezeichnung »musicalische« Hoftrompeter geschaffen worden sei. Auf Krieger's Vorschlag wurde Altenburg, der auf seinem Instrumente ein Virtuose war und so leise Clarin blasen konnte, »daß man es kaum hörete«, zum Konzert- und Kammertrompeter ernannt. Auch Johann Christ. und Johann Rudolph Altenburg, fanden auf des jüngeren Bruders Fürsprache Anstellung als Hof- und Feldtrompeter.

Waren schon die anderen Musiker ziemlich oft gezwungen, der fürstlichen Herrschaft nach Freiburg, Langensalza, Querfurt, Sangerhausen, Langendorf (bei Weißenfels) oder Leipzig zu folgen, so wurde besonders Altenburg wohl keine dieser Reisen erlassen, denn der Herzog ließ ihn gern sehen und hören. Bei einem Leipziger Aufenthalte (1731) bot der Kurfürst Friedrich August I. Altenburg eine Stelle in der kurfürstlichen Kapelle mit 600 Talern Gehalt an. Dazu gab Herzog Christian von Weißenfels seine Einwilligung freilich nicht, aber er gewährte ihm im nächsten Jahre einen langen Urlaub, den dieser bei seinen thüringischen Verwandten zuzubringen vorgab. Altenburg aber hatte andre Pläne. Er konzertierte in dieser Zeit an Fürstenhöfen und in Städten und besuchte Gotha, Bayreuth, Nürnberg, Ansbach, Stuttgart, Kassel, Braunschweig, Wolfenbüttel, Sondershausen, Hamburg, Schwerin, Strelitz. Sowohl seine Kunst, als auch seine prächtige Livree, ein Geschenk seines Herrn, erregte überall lebhafteste Bewunderung. Reich an Ehren und Geschenken kehrte er 1733 nach Weißenfels zurück. Der Herzog hatte durch die Zeitungen von Altenburgs Konzertreise gehört, sah aber den Fall mit gnädigen Augen an und erhöhte sogar Altenburgs Gehalt auf 300 Taler. Von den Komponisten, die er bei seinen solistischen Vorträgen bevorzugte, werden Telemann, Forster[1]), Fasch[2]), Linigke[3]) und Schreck genannt.

---

1) Wahrscheinlich Christoph Förster, * 1695 zu Bebra, Schüler von Heinichen in Weißenfels, später Hofkapellmeister in Merseburg.

2) Johann Friedrich Fasch, 1699 Diskantist in der Weißenfelser Hofkapelle, zuletzt Hofkapellmeister in Zerbst.

3) Linike (Lienike) Konzertmeister und Kammermusikus in Weißenfels 1713.

Auf vielfältiges Ansuchen der Trompeter wurden diese 1730 den Kapellmusikern vollständig gleichgestellt. Diese Tatsache ist ein Zeichen fortgeschrittenen Verfalles der Kunstmusik am Weißenfelser Hofe. Kurz nach dem Regierungsantritt Johann Adolfs II. erfolgte die förmliche Auflösung der Kapelle. Die finanziellen Nöte des Fürstenhofes, der musikfeindliche Einfluß Gottsched's und die den Friedensübungen wenig günstige Gesinnung des letzten Herzog waren die Gründe dieser Rückentwicklung. Eine glänzende und zugleich die letzte Kundgebung zu Gunsten des Trompeterwesens veranstaltete der Herzog von Weimar. Nach Beendigung seiner Lehrzeit als Trompeter ließ er sich 1734 in Gegenwart von 34 berühmten Trompetern und Heerpaukern den Privilegien gemäß freisprechen. Altenburg, der natürlich unter den Auserwählten war, erhielt neben freiem Aufenthalt 50 Taler, des Herzogs Lehrherr, der Hof- und Kammerfourier Schiel 100 Speziesdukaten.

Nach Auflösung der Weißenfelser Hofkapelle ernannte der Herzog seinen treuen Diener und Kriegskameraden unter Belassung seines bisherigen Gehaltes zum Kammer-, Hof- und Reisefourier. Als solcher hat Altenburg seinen Herrn begleitet, als dieser im zweiten schlesischen Kriege die kurfürstliche Armee gegen die Truppen des großen Friedrich führte. Im Jahre darauf (1746) starb der noch rüstige Herzog plötzlich zu Leipzig und das erledigte Herzogtum fiel an das Kurhaus zurück. Der in Dresden allmächtige Graf Brühl ließ Altenburg die Wahl zwischen Dresdner Hofdiensten oder einer Pension von 100 Talern. Er wählte das letztere und blieb, wie auch seine Brüder, in der Stadt, wo er in 35 Jahren drei Herzögen gedient hatte. Altenburg starb 1761 im Alter von 73 Jahren. Obgleich die Aussichten in allen Zweigen der musikalischen Kunst ungünstige waren, führte Altenburg — gemäß der Familientradition — seinen 1736 gebornen jüngsten Sohn Johann Ernst der musikalischen Laufbahn zu. Er nahm den erst Zehnjährigen selbst in die Lehre, die nach dem Aufdingebriefe sechs Jahre dauern sollte[1]). Daneben besuchte der Knabe die Stadtschule und später das herzogliche *Gymnasium illustre*, eine Anstalt, die, halb Lateinschule, halb Universität, ihre Bedeutung gänzlich verloren hatte und mit raschen Schritten der Auflösung entgegenging. Der Vater mochte einsehen, daß das mäßige musikalische Können des Sohnes keine Gewähr bot für ein gesichertes Fortkommen; darum schickte er diesen, der nach seiner Lehrzeit einige Jahre Sekretär des kurfürstlichen Stallmeisters von Porzig gewesen war, zu dem Domorganisten Römhild in Merseburg, der ihn im Orgelspiel und in der Komposition fördern sollte. Als aber Römhild, dessen musikalische Jahrgänge in den Kantoreien Sachsen viel gesungen wurden, bald darauf starb, wanderte

1) Abgedruckt in Altenburg's »Trompeter- und Pauker-Kunst«. Dort ist irrtümlich das Jahr 1736 statt 1746 angegeben.

der Jüngling nach dem nahen Naumburg, um bei Altnikol, »der ein würdiger Schwiegersohn des weltberühmten Johann Sebastian Bach war«, die praktischen Übungen weiter zu treiben und sich Kenntnisse zu sammeln über Orgelbau und die reine Stimmung. Doch bald unterbrachen die Stürme des siebenjährigen Krieges diese friedlichen Studien. Als im Oktober 1757, also kurz vor der Schlacht bei Roßbach, das französische Heer vom Thüringer Walde her zog und sich dann einige Zeit in der Umgebung Naumburgs aufhielt, trat der junge Altenburg als Feldtrompeter in die französische Armee ein, in der, im Gegensatz zur preußischen, Musik und Theater auch in Kriegeszeiten geachtet und gepflegt wurde. Nach den stürmischen Kriegesjahren hielt er sich an verschiedenen Orten als Klavierlehrer auf, spielte viele große Orgelwerke und sah und hörte große Orgelspieler und andre Tonkünstler in Kapellen. Der dringende Wunsch der alten, alleinstehenden Mutter, der Tochter eines preußischen Korporals, veranlaßte den Sohn zur Rückkehr nach Weißenfels. Hier lebte der Bergrat Lingken, der als Musiktheoretiker einigen Ruf hatte, auch Mitglied der Mizler'schen Akademie der Tonkunst war und sich in einer literarischen Fehde mit dem berühmten Mattheson nicht unrühmlich durchschlug. Bei der Abfassung des praktischen Teiles der Lingken'schen Schrift: »Die Sitze der musikalischen Hauptsätze« stand Altenburg dem Verfasser zur Seite. In Weißenfels bot sich Altenburg anscheinend keine Aussicht auf eine Lebensstellung, auch seine Hoffnung, Adjunkt des Domorganisten zu Merseburg zu werden schlug fehl; so war er noch froh, 1767 die Organistenstelle zu Landsberg bei Halle zu erlangen, bis er nach zwei Jahren in dieselbe Stellung nach Bitterfeld übersiedelte. Das erbärmliche Gehalt von 40 Gulden suchte er durch Erteilung von Lektionen, Stimmen und Reparieren von Orgeln und andre in das musikalische Fach schlagende Nebenarbeiten zu verbessern. Sein Amt nahm ihn nicht sehr in Anspruch; denn es war, wie wir es zu dieser Zeit noch öfter finden, mit einem Schulamt nicht verbunden. Durch eigne Schuld ist er sich selbst und allen, die mit ihm zu tun hatten, zum wahren Unglück geworden. Hochfahrender Sinn und heftiges Wesen, laxe Auffassung seiner Berufspflichten und revolutionäre Ideen ließen ihn in Feindschaft geraten mit seinen Kollegen, mit der geistlichen und weltlichen Obrigkeit, ja mit fast der gesamten Bürgerschaft. Mag ein gut Teil unheilvolle Naturanlage dabei gewesen sein, im wesentlichen waren aber doch seine unglücklichen Neigungen das Produkt der verfehlten Erziehung. Aus einer Schule wurde er in die andre, von einem Lehrherrn zum andern geworfen; der Krieg und vor allem der Umgang mit den freigeistigen Franzosen weckten und nährten in ihm die revolutionäre Gesinnung. Dem einzigen Kunstzweige, den er gründlich getrieben, der Trompeterkunst, standen seine nüchternen, ratio-

nalistischen Zeitgenossen kalt und verständnislos gegenüber. Zwar pflegte er Gedankenaustausch mit hochachtbaren Musikern (Hiller, Türk, Lingke), er ließ Etüden drucken und veröffentlichte ein musiktheoretisches Werk[1]), das alle Anerkennung verdient; aber in seinem engeren Wirkungskreise verlor er nach und nach vollständig den Boden unter den Füßen. Der damalige Superintendent hat in vier umfangreichen Foliobänden[2]) alles amtliche Material über ihn gesammelt. Ein kurzer Hinweis mag genügen, um zu zeigen, auf welchem Gebiete sich die Übeltaten Altenburg's bewegten.

Er stört den Gottesdienst durch lautes Sprechen und Schimpfen und versäumt Musikproben und Gottesdienste. Fängt der Kantor den Choral mit der gebräuchlichen Melodie an, so setzt der Organist nach der ersten Verszeile mit einer unbekannten ein; jeder sucht die Gemeinde auf seine Seite zu ziehen, bis gegen das Ende des ersten Verses der Kantor vor dem mächtigen Organisten das Feld räumen muß. Altenburg sieht sich verkannt und gering geschätzt, bezeichnet sich als »Künstler« und behandelt den Kantor, der für ihn nur der »musicalische Küster« ist, von oben herab. Die ernsten Vorhaltungen des Superintendenten erwidert er mit beleidigenden Verdächtigungen. Wegen der vielen Disziplinarstrafen bekommt er von seinem Gehalte wenig zu sehen. Als dann die Revolution ausbricht und ihre Wellen auch in den kleinen deutschen Städten nachzittern, da ist Altenburg's Freiheitsdrang nicht mehr zurückzudämmen. Er fordert die Bürger auf, dem Beispiele der Franzosen zu folgen, Freiheitsbäume zu pflanzen und Freiheitsmützen zu tragen. Eine zwölftägige Gefängnisstrafe soll den Mut des wilden Organisten dämpfen. Zur Bestellung seines Kirchendienstes werden ihm an den Sonntagen zwei Stunden Freiheit zugestanden.

Schon waren Verhandlungen im Gange über die Aufnahme des kranken, gänzlich verarmten und verkommenen »Künstlers« in das Landarmenhaus zu Torgau, da machte am 15. Mai 1801 der Tod diesem Jammer ein schnelles Ende.

Mit Johann Ernst Altenburg ging auf unrühmliche Weise ein Musikergeschlecht zugrunde, dessen Spuren sich vom Reformationszeitalter an bis ins verflossene Jahrhundert verfolgen lassen.

---

1) Siehe S. 119 Anm. 2.

2) Superintendentur-Archiv zu Bitterfeld. Nr. 49: Besetzung der Organistenstelle. Nr. 51: Beschwerden der Organisten. Nr. 52: Streitigkeiten des Organisten Altenburg. Nr. 53: Streit des Organisten Altenburg wegen Ausbreitung verbotener Schriften. Alle wesentlichen Angaben über Joh. Ernst Altenburg's Leben sind diesen Akten entnommen. Herr Superintendent Schild hat mir freundlichst die ausgiebige Benutzung der Akten gestattet.

Briefe von Johann Wolff Franck, die Hamburger Oper betreffend.

Von

Arno Werner.

(Bitterfeld.)

Herzog August, der letzte Administrator des Erzstifts Magdeburg, der seinen Sitz zu Halle hatte, unterhielt eine Kapelle, die sich in ihren Leistungen mit denen großer Höfe wohl vergleichen konnte. Mehrfach wurde sogar der Hallische Chor ergänzt durch Mitglieder der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden, die zu den besten dieser Zeit zählten.

So hatte sich auch im Jahre 1677 Donat Rößler, der Bassist der kurfürstlichen Kapelle, *en passant* am Hofe zu Halle hören lassen. Seine Stimme hatte dem kunstliebenden Herzog so „gute Satisfaction" getan, daß dieser den Kurfürsten um Überlassung Rößler's für die gerade unbesetzte Bassistenstelle bat, indem er hinzufügte, die kurfürstliche Kapelle könne des Basses wohl entraten, der Hallischen aber würde merklich geholfen werden. Der Kurfürst Johann Georg erfüllte die Bitte des fürstlichen Bruders und entließ Rößler am 26. März 1677. Bereits nach vier Wochen (22. Juni) hatte Rößler seine neue Bestallung in Händen, die ihn für den Dienst in der Kirche, bei der Tafel und auf dem Theater verpflichtete und ihm ein Einkommen von 180 Thl. aus der Geheimen Kämmerei und 65 Thl. Kostgeld aus der Erzstiftischen Rentkammer zusicherte. Diesen Donat Rößler versuchte nun Johann Wolff Franck[1]), der (nach des Herzogs Schreiben) als ein Flüchtling nach Hamburg gekommen und dort Leiter der Oper geworden war, nachzuziehen. Er schrieb dem Hallischen Bassisten[2]):

Hamburg, d. 16. Febr. 1680.

Edler,

Insonders Hochgeehrter Herr,

Nachdem der bißherig geweßene *Bassist* bey der Operen, M. Quellmann seine bei Schleßwig angenommene Dienst nächstens antretten und dardurch die erste Bassisten stell bey gemelten *Operen* vacant wird; Alß haben die

---

1) Vgl. Friedrich Zelle, Joh. Wolfg. Franck, ein Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper, 1889. Programm des Humboldts-Gymnasiums zu Berlin.

2) Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 11778. Bestallung des Capell Meisters David Pohlens... Anno 1677—1680. S. 40ff.

Hrn. *Interessenten* mir auffgetragen, mich wider um ein *capabel subjectum* zu bewerben. Wann ich dann weiß, daß ich dergleichen nirgend beßer, als bey meinem hochgeEhrten Herrn finden Kan, Alß habe denselben hievon Nachricht geben und zu bestem Belieben stellen wollen, ob Ihm solche stell anzunehmen, auch mir deßwegen allerehestens die *resolution* zu überschreiben gefallen möge, um sich in ein- und anderm darnach zu richten, mit dießer Versicherung, daß meinem hochgeEhrten Herrn nicht allein mit gehöriger Bezeugung, sondern auch ehrlicher gewißer Bestallung begegnet werden solle.

Kan man sodann es dahin richten, daß man etwa die Kirch noch dabey bedienen könnte, würden die Hrn. *Interessenten* es gewißlich nicht versäumen, sondern alles dahin richten, wie demselben alhier bestens geholffen und sein Glück nach wuntsch befördert werden möchte. Worauff man sich gewies zu verlaßen. Erwarte nächstens gewißer antwort, und verbleibe nechst göttl. gn. empfehlung

Meines besonders hochgeEhrten Herrn
Allerwilligster Diener
Johann Wolff Franck. *mpia.*

P S. Mein Herr wolle sich nichts an M Kremberg[1]) kehren, dann er selbsten *fortunae suae faber* und hätte Er sein stück Brodt hier wohl haben können, wenn man sich der *moderation* beflißen hätte: und dieses im Vertrauen, biß derselbe die ursach mündlich hören wird.

[Adresse] dem Edeln und Vesten Herrn Donat Röslern hochf. Sächsisch berühmten Bassisten und Cammer *Musico*

Meinem Insonders HochgeEhrten Herrn
Citissime. Hall.

Donat Rößler hatte es mit der Antwort nicht eilig; darum ließ der Hamburgische Kapellmeister ein zweites Schreiben folgen.

Edler
Insonders hochgeEhrter Herr,

Mit dißen wenig beschiehet kürzliche anmahnung um antwort auff das vor 3 Wochen an denselben abgelaßene schreiben, ob nemlich meinen hochgeEhrten Herrn belieben, die hiesige Dienst uff drey Jahr lang bey der *opceren* gegen gewißer unfehlbarer Bezahlung anzunehmen, oder nicht, damit man sich darnach richten möge; Und erwarte ich innerhalb 14 Tag gewißer *resolution*; Alß mich bedünket, solte es meinen hochgeEhrten Herrn ganz nicht reuen, wann er Hamburg für Hall erwehlen solte, dann hier noch ein stück gelt zu verdienen; Ich für mich verlange keines Fürsten, wie hoch er auch stehen mag für die hießige Dienst; will derselbige gleich nach empfahung dißes herunter reißen, so ist es desto beßer und könnte man gewißer Bestallung wegen accordiren; Ist es aber nicht gefällig, so beliebe er nur mit zwei Zeilen zu antworten, dann unterschiedliche *Musici* in Vorschlag

1) Jacob Kremberg war *Musicus vocalis* und Altist an der Hallischen Kapelle. Später ging dieser doch noch nach Hamburg; er war mit Kusser Pächter der Oper von 1693—95.

sind. Gott gebe meinem hochgeEhrten Herrn den sinn, der zu seinem besten gereichen mag; dessen allwaltendem Machtschuz uns allerseits empfehlend

Meines hochgeEhrten Herrn
Allerwill. Diener
Joh. Wolff Franck *mpia.*

bitte inliegend brieffg. Hrn. oppeln bey Hrn. *Capellm.* Krüger[1]) zu überlieffern.
Hamburg, den 3. Marty 1680.

Auch jetzt konnte sich Rößler zu einem Entschlusse noch nicht aufraffen, weil der Vertrag nur auf drei Jahre lauten sollte und ihm die Erlangung einer Kirchenstelle nicht gesichert erschien. Franck suchte diese Bedenken in einem dritten Briefe zu zerstreuen.

Edel und Vester
insonders hochgeEhrter Herr,

Auß deßelben an mich beliebig abgelaßenen antwortschreiben habe mit mehrern ersehen, was deß Herrn gedanken und *intention* seyn mag. Wie ich nun kürzlich dieß zum Bericht gebe, daß es eben nicht auff eine Zeit von drey Jahren, sondern solang alß die *operen* währen, deren end ich nicht zu erleben begehre, angeseh[en] und daher ganz keine änderung zu befürchten ist; Alß hat gleichfalls sich derselbe zu versichern, daß Er ganz gewiß bey einer Kirch alhier daneben accomodiert werden Kan. Und solte es meinem hochgeEhrten Herrn belieben, bey dem *Choro* zu dienen, würden die Hrn. *Interessenten* nichts ermangeln laßen, was zu deßelben besten dienen möchte, alles zu *contribuiren.* Und könnte auff solche art die herabreiße sobald alß immer möglich befördert werden, da dann an einem billig reißgelt nicht zu zweiffeln. Stehet sodann meinem hochgeEhrten Herrn die *condition* an, kan ers annehmen, wo nicht, so hat man doch eine Spazierreiß gethan und Hamburg besehen. Jedoch verhoffe ich, es werde denselben nicht reuen, wann er sich hier einrichtete und das Hamburger gelt dem Sächsisch vorzöge, dann hier gewiße Bezahlung. Erwarte hierauff nochmahl beliebig antwort, und befehle meinen hochgeEhrten Herrn, nebst dienstl. Begrüßung in Gottes gn. obhut verbleibend

Meines hochgeEhrten Herrn
Allerwill. Diener
Joh. Wolff Franck. C. *mpia.*

Hamburg 27. Martii 1680.

Auf einem zweiten Blatte steht die Adresse und folgende Nachschrift:

„Die Antwort an mich könnte an Hrn. Johann Joachim von Alefeld, Handelsmann auf dem Sfersohr *addressiret* werden.“

Der Herzog August bekam Einsicht in den Briefwechsel und fühlte sich durch die Art und Weise des Werbens gekränkt, namentlich durch die Bemerkung: „dann hier gewisse Bezahlung“. Es wurde damit angespielt auf die unpünktlichen Gehaltszahlungen am Hallischen Hofe. Jedenfalls machte nun der Herzog seinen ganzen Einfluß geltend, den Donat

1) Joh. Phil. Krieger, Vizekapellmeister und Kammerorganist zu Halle.

Rößler, der mit halbjährlicher gegenseitiger Kündigung angestellt war, in Halle festzuhalten; an den Rat der Stadt Hamburg ließ er folgende Anklage[1]) gelangen:

An den Rath der Stadt Hamburg.

Augustus . . .

Wir mögen Euch nicht verhalten und besags der copeylichen Beyschluß mit mehrerern, wasmaßen Johann Wolff Francke, welcher wegen eines begangenen Mords [„seines ermordeten Weibes" ist ausgestrichen] zu Onolzbach austreten müßen und sich anitzo in Eurer Stadt und zwar als *Director* der *Music* beym *Theatro* aufhalten soll, sich fast unbesonnen unterwunden, Uns Unsern Cammer *Musicum* und lieben getreuen Donat Rößlern abspännig zu mach und an sich zu ziehen, Wann er denn dabey solche per . . . gebrauchet, so zum Theil Unsere hohe Fürstl. *Reputation touchiren*, und auch sonst einem Herrn seine Diener abspännig zu machen ein unfertiger unehrbarer Handel ist, So zweiffeln wir nicht, ihr werdet an besagten Franckens Unternehmen selbst gebührendes Mißfallen haben, Und gesinnen demnach hiermit an Euch gnädigst begehrende, ihr wollet gegen seine Person solch euer *Displicent* ernstlich spüren laßen und ihn zu genügsamen Abtrag wegen Unserer gekränkten [„beleidigten" ist ausgestrichen] Fürstl. *Reputation* anhalten, auch dahin weisen, dergleichen *femerität* und Frevels sich in Zukunfft zu enthalten, Inmaßen wir dann, wie ihr Francken deßfalls angesehen und Uns *Satisfaction* beschaffet, einiger glaubhaffter Nachricht hierauff iewartig und verbleiben etc.

Datum Hall den 12. Mayi 1680.

Der Rat von Hamburg ging anscheinend auf das dringende Ansuchen des Herzogs nicht ein, zumal dieser einige Wochen darauf starb. Donat Rößler trat in den Dienst des jungen Herzogs und ging mit dem Hofe nach der neuen Residenz Weißenfels.

1) Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 11778. S. 39.

Zur Biographie Joh. Adolph Hasse's.

Von

Max Seiffert.

(Berlin.)

Dem letzten Biographen J. A. Hasse's[1]) ist eine Quelle entgangen, die nicht uninteressante authentische Nachrichten über die Familie des Komponisten, sowie einige unbekannte Details seiner Jugendzeit enthält. Ihr Übersehen ist allerdings entschuldbar; denn die »Nachrichten über die Familie Hasse, zusammengestellt von Ernst Hasse« (Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1878, 44 S. 8⁰) scheinen mehr als Familienschrift erschienen zu sein, nicht für eine weitere Öffentlichkeit. Mir liegt ein Exemplar aus der Bibliothek Fr. Chrysander's vor, in welches der Gewährsmann des Autors, Pfarrer Ferd. Holm in Bergedorf, noch weitere handschriftliche Eintragungen gemacht hat und welchem zum Überfluß noch einige alte Aktenstücke, die als Quellen benutzt worden sind, beiliegen.

Es ist eine alte Organistenfamilie, der J. A. Hasse entstammte. Ob und auf welche Weise sie mit den älteren Lübecker und Rostocker Hasse's zusammenhing, müßte gelegentlich untersucht werden. Schon der Großvater des Komponisten, Friedrich Hasse, war Organist in Bergedorf gewesen. Nach seinem Tode († 26. Januar 1688) folgte ihm sein Sohn Peter Hasse im Amte. Dieser verheiratete sich am 26. Januar 1696 mit Abel Christina, der Tochter des Bürgermeisters Bartram Klessing. Der Ehe entsprangen fünf Kinder: 1) Bartram Friedrich, getauft 7. März 1697; 2) Johann Adolph, der spätere Komponist, getauft 25. März 1699 (die Paten sind schon in Gerber's N.-L. richtig angegeben); 3) Anna Magdalena, getauft 21. April 1702; 4) Peter, getauft 1. Juli 1705; 5) Johann Peter, getauft 28. November 1708. Dieser jüngste Sohn folgte wiederum dem Vater († 6. Oktober 1737) im Bergedorfer Organistenamt und starb am 18. August 1776. Fast ein Jahrhundert, durch drei Generationen hindurch bestellte also die Familie Hasse die Kirchenmusik in Bergedorf.

Recht kleine und bescheidene Verhältnisse sind es gewesen, unter denen die musikalische Begabung Johann Adolph's sich entwickeln mußte. Unweit der Kirche, unmittelbar am Gewässer der Bille stand das winzige Häuschen, in dem der Organist sein Familienglück bergen durfte; bis heute hat das rührende Erkertürmchen die Zeit überdauert ohne die

1) Vgl. Carl Mennicke, Sammelbände der IMG. V. S. 230 ff., 469 ff.

Last einer Gedächtnistafel der dankbaren Bergedorfer. Als Organist bezog der Vater jährlich 10 ℛ︎𝓉. Da mußten die musikalischen Kinder mithelfen. Es gab in Bergedorf ein Legat für die Kirchenmusik, das sogenannte Arnoldi'sche. Aus den Abrechnungen desselben geht hervor, daß Johann Adolph hieraus 1709 zum erstenmal 2 ℳ︎𝓀. 8 β, dann bis Johannis 1714 jährlich 6 ℳ︎𝓀. 10 β 8 ₰ empfing. Also als zehnjähriger Junge begann er seine musikalische Laufbahn, zu der der Vater sicherlich den Grund legte.

Die Mutation machte diesem stillen Treiben ein Ende; auch mußte nun wohl an eine höhere geistige Ausbildung gedacht werden. Das nahe Hamburg, wo Händel und so mancher Andere sein Glück gefunden hatte, war deshalb das nächste Ziel. Hier brachte Hasse (Gerber, A. L.) »seine Jünglingsjahre auf einer Schule« zu. Aber das Musikgift kam in der Hamburger Opernluft doch bald wieder zum Durchbruch. Eins der oben erwähnten Aktenstücke gibt davon Kunde.

Der in London am 23. Juni 1658 verstorbene Dr. jur. Joachim Petersen, Syndikus der Stadt Hamburg, hatte in einem Nachtrag zu seinem Testament den Armen Bergedorfs 10000 ℳ︎𝓀. vermacht und zu Testamentsvollstreckern seinen Vater, seinen Bruder, sowie die beiden Prediger Bergedorfs ernannt. In einem ausführlichen Aktenstück vom Jahre 1659 bestimmten diese nun des Näheren, nach welchen Grundsätzen die Zinsen verteilt und das Kapital verwaltet werden sollte, und setzten ferner fest, daß die Aufsicht über das Legat bei den Familienmitgliedern und ihren Anverwandten weiter forterben solle. Auf diesem Wege der Verwandtschaft war Peter Hasse als Schwiegersohn Klessing's zur Verwaltung des Petersen'schen Legats gelangt. Es ist sehr bezeichnend für das Verhältnis des Organisten zu seinen beiden vorgesetzten Geistlichen, daß es bei der Verwaltung des Legats zwischen diesen Männern verschiedentlich zu scharfen Zwistigkeiten kam. Mußte Peter Hasse in seinem Kirchenamt manche Unannehmlichkeit ruhig einstecken, so fühlte er sich bei der Legatsverwaltung in seinem guten Rechte und mochte das Dreinreden der Prediger nicht dulden. Diesen andererseits war es gewiß höchst unangenehm, daß das viele schöne Geld so eigenmächtig von ihrem Untergebenen verwaltet wurde ohne Rücksicht auf ihre Wünsche. Die beiderseitige Gereiztheit machte sich schließlich in Supplikationen und Gegensupplikationen an den Rat von Hamburg-Lübeck Luft.

In der Beschwerde der Prediger 1728 lesen wir:

»Und hat Peter Hasse höchst unrecht gehandelt, wenn er *contradicente Pastore* seinem Sohn Johann Adolph, alß er in Hamburg einen *Operisten* agirte, von *Anno* 1714—1717 und also in die 4 Jahre unter dem Vorwande laut Haubt-Buch, da es meinem nahen Anverwandten zu seinem *studiren* gegeben wurde, 98 Reichsthaler und 2 ℳ︎𝓀. zugewand. NB. weder der Herr

Weber noch H. Reich welche in den Zeiten *Pastores* gewesen, haben die damahls geführte Rechnung unterschrieben.«

Der Sieg blieb schließlich doch auf Peter Hasse's Seite; selbst die Schikane der Prediger, in den öffentlichen Kanzelankündigungen Hasse immer nur als Küster zu bezeichnen, wurde ihnen amtlich abgewöhnt.

Im Jahre 1718 ging Johann Adolph endgiltig zur Oper und verdiente sich seinen Lebensunterhalt allein; die Zahlungen des Legats brauchte er nun nicht mehr. Aber der Groll, daß der *Operiste* sie genossen hatte, hielt doch noch 10 Jahre an.

Zur „Geschichte der Mensuralnotation".

Von

Johannes Wolf.

(Berlin.)

Im letzten Hefte der Sammelbände erschien eine umfassende Besprechung meiner »Geschichte der Mensuralnotation«. Obwohl verfehlt in Ton und Tendenz, sei auf dieselbe wegen ihres positiven Gehalts eingegangen. Der zu Gebote stehende Raum erlaubt nur die Hauptpunkte zu berühren.

Referent hält einmal den Titel des Werkes nicht für ganz zutreffend, da sich die Untersuchung im wesentlichen auf die Zeit von 1300 beschränke. Wenn Referent von den mitgeteilten Denkmälern aus urteilt, so hat er in gewisser Weise recht. Es darf doch aber nicht vergessen werden, daß die Entwicklung der kleineren Notenwerte, wie die theoretischen Kapitel des ersten Abschnittes dartun, von dem um 1250 wirkenden Petrus de Cruce ihren Ausgang nimmt. Wenn ich aus der Zeit von 1250 bis 1300 nur diejenigen Denkmäler namhaft machte, welche die Neuerung Cruce's aufwiesen, so geschah dies nicht etwa, weil ich nach Ansicht des Referenten die übrige Literatur nicht kenne, sondern weil deren Behandlung in die Darstellung der durch die Reformen der Frankonen vollendeten ars antiqua fällt, also nicht zu meinem Thema gehörte. Daß auch dieser erste Abschnitt, der bei seinem Umfange von 62 Seiten wohl über »kurze Bemerkungen« hinausgeht, mit größter Sorgfalt gearbeitet ist, wird jeder einsichtsvolle Leser ohne weiteres erkennen.

Bevor ich einzelne geltend gemachte Bedenken zurückweise, sei auf einen zweiten Vorwurf eingegangen, der gegen die Disposition erhoben wird. Referent bemängelt die Angliederung der Dufay-Handschriften an die ältere französische Literatur vor Besprechung der Italiener. Auch ich war nahe daran, ein zweites Mal die Darlegung der französischen Entwicklung zu unterbrechen, habe aber zu gunsten zusammenhängender Darstellung davon

Abstand genommen, zumal eine nochmalige Heranziehung der französischen Handschriften doch nicht zu umgehen war. Die Aufzählung der französischen Manuskripte auf Seite 176 meines Werkes (Teil I) nennt Referent verfehlt. Ich halte sie nach nochmaliger Prüfung für durchaus gelungen. Referent hält es doch nicht etwa für meine Ansicht, daß alle diese Kodices in die Zeit zwischen Machaut's Tod und Dufay's Wirken fallen? Im Anschluß an den Hauptrepräsentanten der ars nova sind die übrigen Denkmäler bis zur Wende des Jahrhunderts mitgeteilt. Den Fortgang der Entwicklung schildern die Denkmäler auf Seite 186. Hier wäre dem Denkmale Prag der zweite Teil des Reina-Kodex (n. acq. fr. 6771) anzufügen gewesen und hätten gleich die Fragmente Fétis und Bern angereiht werden können, eine kleine Umstellung, die nichts weiter auf sich hat.

Die Handschrift Chantilly, welche ihrem Inhalte nach der französischen Übergangszeit angehört, muß ich auch heute noch, trotz der Einwände des Referenten der italienischen Notation zuzählen. Ihre italienische Provenienz steht zweifellos fest. Warum soll ein italienischer Schreiber, der, bekannt mit französischer Notation, mit oder ohne Auftrag eine französische Sammlung seinen Landsleuten erschließen wollte, nicht eine vollständige Umschrift vorgenommen haben? Sind doch umgekehrt Umschriften in die französische Notation bekannt und haben Übertragungen von Vokalwerken in Orgel- und Lautentabulatur stattgefunden. Das verwendete Formenmaterial zeigt aufs deutlichste die Verwandtschaft mit jenem von Modena L 568, Rom Casanatense c II 3 und anderen. Erst wenn sich einmal eine Handschrift französischer Provenienz mit dem gleichen Formenmaterial auffinden ließe, erst dann müßten wir in der Geschichte der französischen Notation der Übergangszeit eine der italienischen ähnliche Entwicklungsphase konstatieren, erst dann wäre auch Chantilly als ein Denkmal französischer Notationspraxis trotz der Herstellung durch einen italienischen Schreiber anzuerkennen, früher aber nicht. Vielleicht vermögen die im Avignoner Komitat geschriebenen, jetzt in Apt bewahrten Handschriften, welche A. Gastoué in der »Rivista Musicale Italiana« XI, 2 nachweist, bald Klarheit zu schaffen. Gastoué verrät bei Beschreibung dieser Denkmäler kirchlicher Musik nichts von eigentümlichen Formen, sondern berührt nur den seltenen Gebrauch von roten und weißen, den vollen schwarzen eingemischten Noten namentlich in Stücken von Tapissier. Die Meister des Übergangs sind hier vertreten, wie Namen wie Taillandier und Tapissier verraten.

Was Cambrai angeht, so ist mir die Coussemaker'sche Schrift »Notice« sehr wohl bekannt, wie aus S. 196 hervorgeht. Von einer »ausführlichen Beschreibung« der Fragmente ist hierin nichts enthalten. Es werden einfach die Texte abgedruckt. Da ich die Musik nur so weit kenne, als sie Coussemaker in seiner »Histoire« mitgeteilt hat, so konnte die Kenntnis der Texte mit Sicherheit keinen weiteren Zwecken dienen.

Bei Behandlung der italienischen Notation brachte ich das Einwirken französischen Einflusses auf die nationale Schrift mit dem Ereignis der Rückkehr des päpstlichen Stuhles in Verbindung, worin mir Referent widerstreitet. Was sind seine Gegengründe? »Historische Dokumente für die Kapelle unter Urban VI. (1378—1389) fehlen bekanntlich gänzlich (Haberl, Bausteine III, 26). Die Päpste hatten auch nach ihrer Rückkehr nach Rom zunächst eine Zeitlang andere Dinge zu tun als sofort durch ihre Sänger französische Notation in Italien verbreiten zu lassen«. Ein köstlicher Ge-

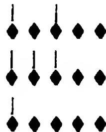
danke — Erlaß des Papstes zu gunsten französischer Notation! Hören wir einmal, was Haberl (V. f. M. III, 212) über die päpstliche Kapelle jener Zeit sagt:

»Aus dem päpstlichen Archive konnte ich keine Zeugnisse finden, ob Urban V. und Gregor XI. die in Avignon konstituierte Sängerkapelle nach Rom transferiert haben; der Umstand jedoch, daß nach den größtenteils überstandenen kirchlichen Wirren unter Martin V. (1417—1431) die päpstliche Kapelle stark mit Franzosen und Niederländern bevölkert ist, und daß auch die zur Verwaltung des Kirchenstaates schon unter Innocenz VI., welcher den frommen und energischen Kardinal Egidius Albornoz nach Italien, dem Schauplatz der gräßlichsten Unordnungen und Verwilderungen (1353) gesendet hatte, zur Herstellung einiger Ordnung verwendeten Beamten lauter Provenzalen waren, läßt die Vermutung zu, daß die noch dem Namen nach existierende schola cantorum auch unter Gregor XI. von Franzosen bevölkert war«.

Zu dieser Ansicht bekenne auch ich mich. Der Papst wird seine Sängerkapelle nicht aufgegeben haben, ebensowenig wie er und die Großen seines Hofhalts ihr Interesse für französische Kunst preisgaben. Diese Sänger, durchgebildete Musiker, die sicher auch in Italien sehr bald ihren Kreis fanden, propagierten französische Kunst und mit ihr die ihnen vertraute Tonschrift. Und wie sie selbst Anklang fanden, so auch die von ihnen geübte Notation. Ungewollt und allmählich beeinflußte sie die nationale Tonschrift und drängte sie in den Hintergrund. Den Gedanken, daß etwa 1377 ein plötzlicher Umschwung zu gunsten der französischen Notation eintrat, lehne ich ab. Bis 1377 hat sich die italienische Tonschrift von französischen Einflüssen freigehalten, obwohl ohne Frage bei den regen geistigen und kommerziellen Beziehungen Italiens zu Frankreich dem einen Volke die Kunstbestrebungen des anderen nicht verborgen geblieben waren. Erst das Ereignis von einschneidender Bedeutung, die Rückkehr des päpstlichen Stuhles, brachte die Wendung und ist daher, wenn der Einfluß auch nicht gleich in der italienischen Schrift Ausdruck fand, als Epochentermin mit Berechtigung anzuführen. Für die Teilung der folgenden Periode 1377—1425 habe ich Seite 303 den Grund angegeben. Zur Annahme des ungefähren Datums 1400 führte die Beobachtung des handschriftlichen Materials. Für die erste Zeit italienischer Trecentomusik neben dem mittelitalienischen Zentrum Florenz noch ein oberitalienisches Padua anzunehmen, lag kein Grund vor, da die Werke des Bartolinus weder in der Schreibung noch in der Faktur solche Unterschiede aufweisen, daß sich die Aufstellung einer selbständigen oberitalienischen Schule rechtfertigte. Unterschiede einer mittelitalienischen und oberitalienischen Praxis machen sich erst später geltend. Die Bedenken gegen den Aufbau sind somit nichtig.

Den Darlegungen der einzelnen Kapitel hinsichtlich der Details der Notation stimmt Referent »im wesentlichen« bei. Ihn befriedigen nicht »die kurzen Bemerkungen über die Zeit vor 1300, die wenig durchgearbeitet« seien. Mich erfreuen diese nicht wenig umfangreichen Kapitel, so oft sie mir unter die Augen kommen. Daß der eine oder andere Gedanke der Einleitung hypothetisch und daher angreifbar sei, soll gar nicht abgeleugnet werden. Aber auf die kleinlichen und zum Teil hinfälligen Einwendungen des Referenten einzugehen, verspüre ich wenig Lust. Die ersten beiden Kapitel erörtern alles, was es nach dem mir vorliegenden theoretischen Quellenmaterial für die Notation der aus der Neuerung des Petrus de Cruce hervorgehenden Entwicklung zu sagen gibt. Das dritte Kapitel münzt die

Praxis aus. Ich konstatiere in den neuen Stücken des »Roman de Fauvel« die divisio ternaria, senaria und novenaria, der Referent läßt nur die senaria zu. Seine Einwände gegen die novenaria sind nicht stichhaltig. Schätzen wir die Kaudierung via artis so gering, wie es Referent tut, so sollten wir die ganze Literatur, in welcher sie vorkommt, lieber unberührt lassen und uns mit den wenigen Stücken begnügen, wo ein gütiges Geschick uns eine spätere Umschrift erhalten hat. Warum soll denn, um gleich zu *Quare fremuerunt*, einem der strittigen Beispiele der novenaria, überzugehen, dieselbe melodische Wendung bei der Wiederholung nicht rhythmisch variiert auftreten können? Die verschiedene Schreibung der Reihen



weist zwingend auf Unterschiede der Rhythmisierung und zwar, wie aus der ersten Reihe ersichtlich, innerhalb der novenaria.

Drückt die Kaudierung nach oben Diminution aus, so bezeichnet diejenige nach unten Augmentation. Kommt in der senaria die rhythmische Reihe ♦ ♦ ♦ vor, so besagt die Kaudierung der ersten Note eben, daß sie via artis den größten Wert beansprucht, während im Gegensatz hierzu in der Reihe ♦ ♦ ♦ via naturae die letzte Note den größten Wert erhält. Bei den beiden anderen Noten geht der Regel gemäß der größere Wert dem kleineren voran. Was Referent Seite 626 unter Nr. 2 sagt, ist hinfällig. Wir müssen das Notenbild sprechen lassen. Meine Übertragungen solcher Stellen sind nicht irrig, sondern einzig und allein richtig.

Über des Referenten Erörterungen zu meinen Plica-Übertragungen kann ich ohne weiteres hinweggehen, da er kein stichhaltiges Argument gegen dieselben beizubringen vermag, und meine Übertragungen nicht allein durch die von ihm so gering geschätzten Theoretiker, sondern zum Teil auch durch die Praxis gestützt werden. Dahingestellt bleiben mag, ob es im allgemeinen opportun ist, die Ziernote entsprechend den Angaben der Theoretiker ihrem Werte nach zu bestimmen, weil dadurch zweifellos ihr Charakter als Ziernote verwischt wird.

Hinsichtlich der Konjunkturen gestehe ich dem Referenten zu, daß dann und wann seine Übertragung den Vorzug verdient. Im Prinzip halte ich an meinen theoretischen Darlegungen fest. Seinen Vorwurf gegen die Textunterlage kann ich nicht anerkennen, dagegen sind einige verbesserte Lesarten mit Dank zu begrüßen.

Was die Wiederholung der Tenöre angeht, so ist die Lösung *it.* (*iterum*) nach Ausweis der von mir vorgenommenen Faksimilierung über jeden Zweifel erhaben. Zum Zitat des Tenor *In nova* ist zu bemerken, daß die Diskrepanz der Anführungen durch Ausfall der Worte »allerdings nicht» auf Seite 47 von Teil I hervorgerufen ist. Nur wenn die Stelle bei Philippe de Vitry als allgemeine Beschreibung des modus imperfectus aufgefaßt wird, ist sie auf den Tenor *In nova* des »Roman de Fauvel« anwendbar. Meine Angabe über den Tenor *Vergente* ist, wie ich bereits vor dem Referenten gemerkt habe, nach Ausweis meiner Partitur nicht genau und wird in einem Nachtrag seine Berichtigung finden.

Die übrigen Abschnitte des geschichtlichen Teils finden, soweit sie die Notation angehen, die Anerkennung des Referenten. Merkwürdigerweise gehört nach ihm die Chromatik nicht eigentlich zur Notenschrift. Er meint vielleicht die Darlegung der *semitonia subintellecta*, dann hat er bedingt recht. Aber auch diese ungeschriebene, vom Sänger ohne weiteres ausgeführte Chromatik muß in einer modernen Übertragung Platz finden, da ohne sie uns nicht selten ein Werk unverständlich bleiben würde. Daß es Wunsch des Referenten gewesen wäre, die Praxis als Ausgangspunkt der Arbeit anzunehmen und erst dann die Theorie anzuschließen, ist eine Sache für sich. Ich halte den von mir gewählten Weg für den gesicherteren. Des Referenten Vorwurf, die in verschiedener Fassung vorliegenden Werke nicht genügend zur Klärung von Notationsfragen herangezogen zu haben, ist ungerechtfertigt. Ich mußte mich allerdings auf die Wiedergabe des Wichtigsten beschränken. Alle die Diskrepanzen anzugeben, welche da lehren, daß die eine Handschrift maxima setzt, wo die andere 2 longae gebraucht, daß die eine ligiert, wo die andere unligiert schreibt, daß eine longa der einen einer brevis + semibrevis + semibrevis Pause der anderen entspricht, daß die eine in der octonaria notiert, während die andere die quaternaria gebraucht, daß die eine Handschrift das Ritornell transponiert bringt usw. oder gar die vielen in das Gebiet des Melodischen und Rhythmischen fallenden Varianten mitzuteilen, das hätte ins Uferlose geführt. Meine Opferfähigkeit hatte seine Grenzen, über ein bestimmtes Maß durfte das Werk nicht hinauswachsen. Daß bei der Redaktion der vielen tausend Beobachtungen auch einmal eine wichtigere unter den Tisch fiel, ist wohl nicht zu verwundern. So bedaure ich, die Erwähnung der Taktwandlung verabsäumt zu haben, die, typisch für die erste Zeit der ars nova, sich in einer Reihe von italienischen Werken des 14. Jahrhunderts widerspiegelt, Werken, die uns im longa-Takt und in Umschrift in brevis-Takten erhalten sind wie *Più non mi curo* oder das Ritornell von *Nel meço a sei paon* von Johannes de Florentia. In *Posando sopr' un' acqua* von Jacobus de Bononia kann ich in Paris ital. 568 die Verdoppelung der Notenwerte nicht erkennen, von denen Referent Seite 605 spricht. Daß ich Kodex Chantilly nicht in umfangreicherem Maße heranzog, lag an äußeren Gründen. Nach Berlin bekam ich die Handschrift nicht, ebensowenig nach Paris, und in Chantilly konnte ich sie während meines Pariser Aufenthaltes schließlich nur einen Tag, allerdings von morgens bis abends studieren, immerhin eine zu kurze Zeit, um einer so wichtigen Handschrift nur annähernd gerecht zu werden. Um allerdings zu erkennen, daß das Verhältnis 9 : 4 dupla sesquiquarta und nicht, wie es in Modena weniger genau heißt, sesquiquarta ist, dazu brauchte ich Chantilly nicht, wie meine Übertragung beweist. Überdies ist dem Referenten wohl nicht unbekannt, daß in jener Zeit das multiplex-Verhältnis nicht selten unbezeichnet blieb.

Im einzelnen bemerke ich noch, die aus der Praxis gezogene Darstellung der Chromatik im Marchettus'schen Sinne halte ich aufrecht. Bartolino's *Per figura del ciel* weist eine Mischung von senaria perfecta und imperfecta auf und kann für beide Divisionen als Beispiel dienen. Gherardello's Beispiel S. 314 ist nicht ohne weiteres zu streichen. Zuzugestehen ist, daß meine Übertragung Härten im Zusammenklang verursacht. Die Lösung des Referenten käme aber einer Konjectur gleich, da die minima vor der longa nicht alteriert werden kann. Sein Bedenken zu Seite 344 ist wie andere

hinfällig. Zu den Stimmbezeichnungen ist zu erwähnen, daß Referent wohl im allgemeinen das Richtige trifft. Es gibt aber Kontratenöre hoher Stimmlage, wofür *La vaga luce* von Paolo als Beispiel dienen kann, es gibt auch mit Text versehene Kontratenöre, wie aus dem *Qui sedes* der Messe Machaut's zu erkennen ist. Und wie nahe die Termini Contratenor und Triplum stehen, zeigt die Bezeichnung der 3. Stimme von *En ce gracieux temps* in Padua 1115 als »Contratenor de en ce sive triplum«. Gegenüber den Ausstellungen sei nicht verschwiegen, daß Referent wie für die theoretischen so auch für die praktischen Kapitel die Zuverlässigkeit der Zitate und der Beispiele sowie ihren instruktiven Charakter voll anerkennt.

Mit Dank zu begrüßen sind die Verbesserungen und Ergänzungen, welche Referent zur Kunde der handschriftlichen Quellen gemessener Musik des 13.—15. Jahrhunderts beiträgt. Der Gedanke einer Quellenkunde gewann bei mir erst während der Arbeit feste Form. Nicht von allen Kodices hatte ich gleich vollständige Inhaltsaufnahmen gemacht. Da hieß es nun mit fremder Hilfe Lücken ausfüllen, denn leider war es mir nicht möglich, überall selbst die Revision der Verzeichnisse an Hand der Originale vorzunehmen. Der späteren Zeit behielt ich vor, das Versäumte nachzuholen. Wie weit die Korrekturen des Referenten zutreffen, ist nur vor den Manuskripten zu entscheiden. Ein jeder, der meine Verzeichnisse der handschriftlichen Literatur aber durchsieht, wird ohne weiteres erkennen, welches bedeutende Stück Arbeit mit der Feststellung der Korrespondenzen mit anderen Manuskripten und der Eruierung der Autoren an Hand des kopierten Materials geleistet ist. Referent allerdings nennt zum Beispiel beim Kodex Reina, wo nahezu 100 Kompositionen ihrer Anonymität entrissen sind, den Vergleich mit anderen Handschriften nur oberflächlich. Sicherlich sind an Hand des vollständigen Handschriftenmaterials der ganzen Zeit auch noch einige zu identifizieren. Eine derartige Vollständigkeit ist von mir nicht erreicht. Aber ist es denn ein billiges Verlangen, daß eine Arbeit, welche sich auf einem umfangreichen nahezu neuen Gebiete als erste bewegt, dasselbe gleich ausschöpft? Ob aus diesem Grunde ein Referent von einem Nichtganzmeistern des Stoffes sprechen darf, darüber zu urteilen überlasse ich der übrigen Fachwelt. Jedenfalls erschüttern die Erörterungen des Referenten in nichts mein Bewußtsein, eine ehrliche und gediegene Arbeit geleistet zu haben. Die Aufgabe, welche ich mir in meinem Werke gesteckt habe, halte ich im wesentlichen für erfüllt. Wer meine »Geschichte« durchgearbeitet hat, wird, davon bin ich fest überzeugt, vor keinem Denkmal der behandelten Zeit, es sei denn eine auserlesene Notationskünstelei, ratlos dastehen, sondern es in richtigem Sinne zu lesen wissen.

Kommen wir nun zum zweiten Teile meines Werkes, den »musikalischen Schriftproben des 13. bis 15. Jahrhunderts«, 78 Kompositionen in der Originalnotation. Referent tadelt es, daß entgegen der rhythmischen Gruppenbildung vieler Handschriften die Noten in gleich weiten Abständen gedruckt sind. Hieran ist in erster Linie der Ordnungs- und Schönheitssinn des Stechers schuld. Aber dieses Manko ist bei weitem nicht so groß, als Referent es hinstellt. Die Originale sind aufs klarste wiedergegeben und der Zweifarbendruck nach unsäglichen Mühen nahezu vollendet von der Offizin herausgebracht worden. Durch Vergleich der Druckbogen mit den Originalen ist die größte Genauigkeit angestrebt. Die wenigen noch vorliegenden Fehler werden noch in den Platten beseitigt werden, so daß dieser Teil ein treues

Abbild der Handschriften gewährt und als zuverlässige Unterlage für Übungen im Übertragen dienen kann.

Der dritte Teil bringt die Übertragungen. Referent erkennt an, »daß im Gegensatz zu den meisten Versuchen früherer Forscher die Übertragung des rhythmischen Wertes der einzelnen Note bei mir zuverlässig ist und auf methodisch so sicherem Fundament ruht, daß auch so schwierige Übertragungen, wie sie z. B. aus Chantilly und Modena geboten werden, in dieser Beziehung durchaus gelungen sind«. Nicht einverstanden ist er damit, daß ich in den meisten Fällen an den originalen Werten festgehalten habe und nur dort, wo Unklarheiten des Notenbildes sich ergaben, davon abgegangen bin. Die von ihm geforderte durchgehende Reduktion der Werte auf $^1/_4$ bzw. $^1/_6$, d. h. die Übertragung einer longa als ganze Note, einer brevis als halbe u. s. f. kann ich nicht befürworten. Die Stücke würden dadurch ein Aussehen gewinnen, das der damaligen Ausführung nicht entspricht. Ich kann nur auf meine Ausführungen zur Tempofrage in I, 66 ff. hinweisen und besonderes Augenmerk auf die Nachricht bei Johannes Verulus de Anagnia lenken, der dem Teilwert ♦ einer jeden Division den Zeitwert $^1/_{72}$ Minute gibt. Diese Nachricht zeigt uns aufs deutlichste, wie auch andere, die von der Unterlegenheit der Gesangsmusik gegenüber der Instrumentalmusik hinsichtlich der Hervorbringung kleiner Noten sprechen, daß man damals eben nicht so schnell sang. Was nun meinen dritten Teil angeht, so leitete mich bei ihm wie beim zweiten Teil der Gedanke, ein Hilfsmittel für die Schulung in der musikalischen Paläographie, speziell der Mensuralnotation zu schaffen. Um die Schwierigkeiten nicht zu vergrößern, um die wesentlich erleichternde formale Übereinstimmung der kleineren Werte alter und neuer Zeit nicht zu stören, hielt ich an der Korrespondenz der Zeichen fest, ließ einer brevis eine brevis, einer semibrevis eine ganze Note entsprechen. Takteinheit mußte bilden in den Werken der ars antiqua die longa, in denen der ars nova gewöhnlich die brevis, wenn auch hier ab und zu noch Kompositionen in longa-Takten vorkommen. Auch in den der brevis als Takteinheit gehorchenden Werken können die modi wirken, und ein jeder, der Werke der Mensuralmusik überträgt, wird sich um dieselben zu kümmern haben, schon um die namentlich in den Tenören vorkommenden größeren Werte richtig zu übertragen. Die modi aber jetzt noch neben dem tempus augenfällig kenntlich zu machen, halte ich nicht nur für nicht notwendig, sondern zuweilen bei Unregelmäßigkeit der Folgen sogar für nicht angebracht. Mit dem gleichen Rechte könnte dann im 16. Jahrhundert in Stücken, bei denen die semibrevis als Takteinheit in den Vordergrund rückt, die Kenntlichmachung der brevis-, longa- und vielleicht auch der maxima-Takte neben semibrevis-Takten als Forderung erhoben werden.

Was nun die einzelnen Ausstellungen anbetrifft, so findet sich neben Annehmbarem viel Unzutreffendes. Zugestanden sei, daß dem Referenten so manche Emendation an Hand der Kenntnis anderer Fassungen besser gelungen ist als mir. Wenigstens einige der Ausstellungen seien näher berührt: In 18 trifft die Überleitung im Sinne des Referenten das einzig Richtige und ist meine Emendation zu streichen. Seine Takteinteilung ist dagegen abzuweisen. — In 25 gebe ich dagegen meiner Emendation (II, 44 Anmerk. 1) den Vorzug. Die durch ein Spatium gehenden Striche in Kantus und Kontratenor sind keine Pausen, sondern Abschnittszeichen. — In 22 ist es nicht angängig, die nach oben kaudierte longa als gewöhnliche longa

aufzulösen. Die vom Referenten herangezogene Schreibgewohnheit, tief stehende longae nach oben zu kaudieren, tritt erst später auf (vgl. meine »Geschichte« I, 406). — In 19 hat die vom Referenten vorgeschlagene regelwidrige Behandlung der zweiten semibrevis Anspruch auf Berücksichtigung. — In 65 kann ich den Vorschlägen des Referenten nicht Folge geben, ebenso wenig in 27, wo sie zum Teil den Notationsgesetzen widerstreiten. Dagegen trifft er in dem zu II, 126 Anmerk. 1 Gesagten offenbar das Richtige. So stehen bei einer ganzen Reihe von Emendationen unsere Meinungen gegenüber. Prinzipielle Fehler der Übertragung vermag mir Referent nicht nachzuweisen.

Viel Fleiß ist vom Referenten darauf verwendet worden, meine Arbeit zu negieren. Der Allgemeinheit hätte er aber mehr genützt, wenn er gezeigt hätte, was in derselben im Verhältnis zum bisherigen Stande der Forschung auf dem behandelten Gebiete geleistet, wie unsere Kenntnis gefördert worden ist. Ich kann im Rückblick auf das ganze Werk nur sagen, daß ich mich meines geistigen Kindes trotz einiger Schwächen nicht schäme.

Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien.

Von

Otto Abraham und **Erich M. von Hornbostel.**

(Berlin.)

Im Auslegen seid frisch und munter!
Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.

In einer umfangreichen Arbeit hat Herr A. J. Polak[1]) unsere Publikationen über exotische Musik[2]) einer Kritik unterzogen und die meisten der von uns mitgeteilten Melodien harmonisiert. Er stellte sich die Aufgabe, »nicht eine beliebige harmonische Bearbeitung eines gegebenen *Cantus firmus* herzustellen, sondern den *Cantus firmus* so auf sich einwirken zu lassen, daß die Harmonie, die ihm zugrunde liegt und auf welcher er entstanden ist, sich ihm selber offenbarte« (p. 64).

Um Mißverständnissen vorzubeugen, glauben wir unsern Standpunkt in der Frage gegenüber dem des Herrn Polak präzisieren zu müssen; auf die Einzelheiten seiner Ausführungen einzugehen, erübrigt sich aber deshalb, weil die prinzipiellen Gegensätze unserer Meinungen sich auf wenige Punkte reduzieren lassen.

---

1) Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodieen, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1905.

2) Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner. Sammelbände der IMG. IV, 2. 1903. — Phonographierte türkische Melodieen. Zeitschr. f. Ethnologie 36, 2. 1904. — Phonographierte indische Melodien. Sammelbände der IMG. V, 3. 1904.

1. Wir halten es für unbedingt erforderlich, daß der kritische Bearbeiter eines wissenschaftlichen Materials mit peinlichster Genauigkeit an dem gegebenen Text festhält. Selbst »in einigen untergeordneten Punkten vom Originale abzuweichen«, halten wir für unzulässig. Unsre indische Melodie Nr. 20 trägt die Vorzeichnung . Zum Überfluß bemerkten wir dazu (p. 373): »Die Leitern, die dieser Melodie zu Grunde liegen, sind im ersten Teil *g as h c d es f g*, im zweiten Teil *g as h c d es fis g*, d.h. harmonisch und doppelt harmonische Molleitern, in denen das Charakteristische ein resp. zwei übermäßige Sekundschritte sind«. Für Herrn Polak, der die Vorzeichnung und die Bemerkung übersieht, »steht das Lied einfach und natürlich in B-dur mit Ausweichung nach g-moll«. (p. 24.) Bei der Melodie Nr. 27 passiert ihm ein analoger Lapsus, und obwohl er ihn nachträglich bemerkt, publiziert er die entstellte Melodie als »Variante«, die ihm »durchaus charakteristisch« und als »eine typisch-exotische Tonkombination« erscheint (p. 33). Ferner bemerkt Herr Polak zu Nr. 7: »Die zwei h im ersten Teil stehen im Original als b; sie werden zweifellos zu tief eingesetzt und als h intentioniert sein«. (p. 20). Daß dies zweifellos nicht der Fall ist, muß jeder Hörer des Phonogramms sofort bemerken. Nebenbei bemerkt verändert Herr Polak mehrfach auch den Rhythmus (am gewaltsamsten in Nr. 15 und Nr. 18), um dessen genaue Feststellung wir uns besonders bemüht hatten.

2. Wir halten es für erforderlich, daß die wissenschaftliche Erforschung eines neuen Gebietes sich zunächst ausschließlich an den empirischen Befund hält und alle subjektiven Zutaten vermeidet. Tatsächlich ist bisher außerhalb der europäischen Kultur nicht ein einziges Beispiel von harmonischer Musik authentisch nachgewiesen worden[1]. Wenn man »ein unbewußtes Gefühl für Harmonie ... als eine allgemein menschliche Veranlagung« (p. 14), also auch bei Nichteuropäern annimmt, so kann dieses Gefühl sich entweder darin äußern, daß mit der erklingenden einstimmigen Melodie Simultanharmonieen mit vorgestellt werden, oder die Melodie successivharmonisch, d. h. gewissermaßen als zeitlich auseinandergelegte Simultanharmonie, aufgefaßt wird. Die Annahme eines Harmoniegefühls bei den Exoten stützt sich also nicht auf einen empirischen Befund, sondern auf eine subjektive Interpretation. Es ist nun nicht einzusehen, warum bei so alten Kulturvölkern, wie den Chinesen, Indern oder Arabern, dieses Harmoniegefühl jahrtausendelang latent geblieben sein und nicht eine einzige echte Form simultanharmonischer Musik gezeitigt haben sollte.

3. Herr Polak stützt seine Interpretation auf eine Anzahl von Analogien, die zwischen exotischer und europäischer Musik gefunden werden können. Vor allem frappiert ihn die leichte und einfache Harmonisierbarkeit einzelner (namentlich indischer) Melodien. Wenn diese nicht schon von europäischer Kultur beeinflußt sind, was oft schwer mit Sicherheit auszuschließen ist, bewegen sie sich entweder in nur wenigen diatonischen Tonschritten, wo dann freilich leicht ein paar begleitende Akkorde zu finden sind; oder sie sind, was auch wieder als Argument für ein latentes Harmoniegefühl in Anspruch

1) Herr Polak entnimmt einige Beispiele, die das Gegenteil beweisen sollen (S. 30, Anm.) einer Schrift von L. Riemann (Über exotische Tonreihen, Essen 1899); Riemann schöpfte aus Wallaschek's »*Primitive Music*«, der wiederum sein Material aus — Reisebeschreibungen kompiliert hat. Herrn Polak's Quelle ist also tertiär.

genommen wird, vorwiegend auf Terzen resp. Dreiklängen aufgebaut, schließen auch wohl auf einer Dreiklangsnote.

Ganz allgemein ist dagegen zu sagen, daß die melodische Bevorzugung gewisser Tonschritte auf völlig andern psychologischen Grundlagen beruhen kann, als das Gefühl für Simultanharmonie; es könnte z. B. anstatt oder neben dem Konsonanzgefühl das Distanzgefühl wirksam sein, wie es u. a. für die Siamesen zweifellos von Stumpf[1]) nachgewiesen ist. Außerdem treffen die angegebenen Bedingungen leichter Harmonisierbarkeit eben nur für einen kleineren Teil der exotischen Melodieen zu. Bei andern bereiten Schlüsse auf unerwarteten Tonstufen, Bevorzugung unharmonischer Intervalle (Tritonus) ohne Auflösung in harmonischem Sinne, Fehlen eines Leittons, Eigentümlichkeiten der Betonung — vorausgesetzt, dass man sie nicht willkürlich ändert (wie Herr Polak p. 20) — einer einfachen Harmonisierung unüberwindliche Schwierigkeiten.

Ein weiteres Argument wird in der auch in exotischer Musik zuweilen vorkommenden Mehrstimmigkeit gefunden. Zum Begriff der Harmonie gehört aber das Bewußtsein der Konsonanz des Zusammenklanges. In den Partituren, die wir aus Japan, Siam und Java besitzen, fehlt dies augenscheinlich, es sei denn, daß dem Harmoniegefühl jener Völker simultane Sekunden u. s. w. als Konsonanzen erscheinen. Die Umspielung einer Hauptmelodie durch Figuren und Verzierungen, wie sie für die heterophone Musik charakteristisch ist, beweist um so weniger eine beabsichtigte Konsonanz, als die Ausgestaltung der Nebenstimmen variabel und meist dem Belieben des Spielers überlassen ist.

4. Völlig unbegreiflich ist es uns, wie man Tonsysteme, die auf ganz andern Grundlagen aufgebaut sind, wie das unsrige — so das siebenstufig-gleichstufige siamesische und das fünfstufige javanische Salendrosystem — mit europäisch-harmonischen Vorstellungen in Einklang bringen will. Ein latentes Harmoniegefühl könnte hier nur ein Gefühl für neutrale Terzen und Sexten, zu große Quarten, zu kleine Quinten u. s. w. bedeuten, hätte also mit dem unsrigen absolut nichts gemein. Die Harmonisierung einer siamesisch richtig intonierten Melodie in europäischen Intervallen würde eine Katzenmusik ergeben, die auch Herrn Polak keinen Kunstgenuß bereiten dürfte. Dasselbe gilt natürlich auch von all den Melodien anderer Völker, die von den europäischen wesentlich abweichende Tonstufen enthalten (z. B. chinesischen, japanischen, arabischen).

5. Die Tatsache, daß exotische Melodieen häufig bei der Wiederholung um eine Quarte oder Quinte nach oben oder unten transponiert erscheinen, beweist zwar, daß diese Intervalle infolge ihrer Klangverwandtschaft bevorzugt werden, wie bei uns auch; die Interpretation dieser Stufenähnlichkeit als harmonische Beziehung ist aber, da sie viele andere Möglichkeiten ignoriert, auch hier nicht zwingend. Der einzige Befund, der auch nach unsrer Meinung event. als Ansatz zu harmonischer Musik betrachtet werden könnte, ist der gelegentlich die Melodie begleitende Orgelpunkt; doch kümmert sich die Melodieführung gerade bei diesem so wenig um den harmonischen Zusammenklang, daß er wohl besser als Form der nichtharmonischen Polyphonie bezeichnet wird.

---

1) Tonsystem und Musik der Siamesen. Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft III.

6. Unsere Definition von Tonika als melodischer Schwerpunkt ist eine bloße Nominaldefinition, durch die die landläufige, aus der harmonischen Musik abgeleitete, Definition vermieden werden sollte, da sie nach unserer Meinung in den Gegenstand der Untersuchung eine Präsumption hineingetragen hätte. Wir geben zu, daß die Wahl eines anderen Wortes an Stelle von »Tonika« zur Vermeidung von Mißverständnissen vielleicht passender gewesen wäre; unsre Behauptung, daß die psychologische Bedeutung des Begriffes Tonika bisher ein ungelöstes Problem ist, müssen wir aber aufrecht erhalten, trotz der Definition des Herrn Polak (»Unter Tonika verstehen wir den tonalen [!] Zentralton«).

7. Herr Polak will die Melodien, die »ihren eignen harmonisch-tonalen Sinn« haben, »den man nicht x-beliebig interpretieren kann« und die sich »nur in diesem ihrem eignen Sinn voll erfassen lassen« (p. 103), auf »natürliche Weise« (p. 40) harmonisieren, und damit keine »Phantasiearbeit« liefern. (»Man versuche nur andere Harmonien anzubringen als die von mir verwendeten, und man wird rasch erfahren, daß die Melodie selbst ihre Harmonien vorschreibt.« p. 91.) Wenn seine Versuche auch »rein theoretisch, nicht kompositorisch« (p. 16) sein sollen, so hätten doch die einfachsten Gesetze der Stimmführung nicht verletzt werden sollen (vgl. z. B. die Oktavenparallelen p. 50). Ob sich Kakophonieen, wie p. 21



mit dem natürlichen Gefühl europäischer Musiker vereinigen lassen, möchten wir bezweifeln. Herr Polak sagt selbst: sobald der Begleiter »hört, daß ein Ton, und wäre es ein bloßer Durchgangston, sich nicht dem harmonischen Gefüge anpaßt . . . ., ist er vom rechten Wege abgewichen.« (p. 14.) Herr Polak hält die Begleitungsform des Bourdon für ein bedeutungsvolles Symptom indischen Harmoniegefühls. Trotzdem läßt er den durchgehenden Orgelpunkt in Nr. 26 (p. 36, 37) überall dort einfach weg, wo er zu seiner Harmonisierung nicht paßt, ersetzt also den »harmonischen Untergrund« der Inder durch einen eigenen. Warum Herr Polak sein eigenes Beweismittel durch Retouche entstellt, ist uns unbegreiflich.

8. Angesichts der Spärlichkeit des authentischen Materials an exotischer Musik und mit exotischen Musikern angestellter psychologischer Versuche halten wir es für verfrüht, schon gegenwärtig eine endgültige Entscheidung über das Problem des latenten Harmoniegefühls zu treffen.

Kleine Mitteilungen.

Von M. Johann Lorenz **Albrecht** (geb. 1732, † um 1773 in Mühlhausen) erwarb ich vor kurzem ein Büchlein, das der Bibliographie (vgl. Eitner, Quellenlexikon I) bisher entgangen ist. Der Titel lautet:

»Musikalisches Lob Gottes in der Stille zu Zion. Oder Geistliche Kantaten auf alle Sonn- und Fest-Tage des ganzen Jahres zur Beförderung der Andacht bey den öffentlichen Gottesdiensten in der oberstädtischen Hauptkirche Beatä Mariä Virginis der Kaiserlichen Freyen Reichsstadt Mühlhausen ausgefertigt von M. Johann Lorenz Albrecht .... Mühlhausen, zu finden bey dem Verfasser. 1764.«

Über die Einrichtung und die Absichten dieses in drei Teilen (95+80 +77 S. kl. 8°) erschienenen Jahrganges von Kirchenkantaten-Texten teilt Albrecht im »Vorbericht« Folgendes mit:

»Es sind nunmehro sechs Jahre, und einige Zeit drüber, verflossen, daß ich allhier in Mühlhausen das Amt eines Cantoris und Direktoris der Musik in hiesiger Hauptkirche verwaltet [seit 1756]. Diese Zeit über habe gar vielfältig Musiken aufzuführen gehabt, welche theils selbst verfertiget, theils von andern berühmten Componisten mir angeschaft ....

.... so habe ich mich entschlossen, selbst einen *musikalischen Kirchenjahrgang*, sowol der *Poesie*, als auch der *Composition* nach zu verfertigen, und die Texte davon nach und nach in ein Büchlein zusammen drucken zu lassen, damit sich ein jedes solche, gegen eine billige Erkenntlichkeit, anschaffen, und beym Gottesdienste gebrauchen könne.

.... Aus diesem Grunde habe ich alle Sonntage, wie sie im ganzen Jahre auf einander folgen, mit Texten zur Musik versehen, obgleich die Hälfte davon, der hier [Mühlhausen] eingeführten Ordnung zu Folge, nicht zu musiciren an mich kömmt. Auf diejenigen Sonntage, an welchen sowol vor- als nachmittags pfleget Musik gemacht zu werden, als da sind: *Estomihi*, *Kantate* und *Exaudi*, findet man ebenfalls die völligen Texte. .... Dabey habe noch dieses anzeigen wollen, daß innerhalb *drey Jahren* keine andere Musiken von mir aufgeführt werden, als diejenigen, davon man die Texte in gegenwärtigem Büchlein antrift....

Was die Einrichtung nachstehender *Kantaten* anbelanget: so habe mich der beliebten Kürze beflissen. Zwar scheint manches Recitativ allzulang gerathen zu seyn: allein dieser Umstand wird durch die Abwechselung der Stimmen, und durch die hin und wieder angebrachte Begleitung der Instrumente also vermittelt werden, daß niemand über eine verdrießliche Länge sich zu beschweren Ursach haben wird. Nächst diesem bin ich bemüht gewesen, die Sprache der Bibel zu reden, als welche mir bey allen Gedanken billig zur Richtschnur habe dienen lassen; weswegen ich auch die eitlen sogenannten poetischen Zierlichkeiten nicht ängstlich herzugezogen.«

David **Schedlich** (mit dem von Eitner, Quellenlexikon VIII, besonders angeführten D. Schädlich identisch) ist bisher nur durch einige Werke nach 1650 bekannt gewesen. Tob. Norlind's Mitteilungen über ein Musikfest zu Nürnberg 1649 veranlassen mich, hier ein Werk Schedlich's anzuzeigen, das bereits im Jahre 1640 erschienen ist und von dem ich ein vollständiges Exemplar besitze.

Der Titel lautet:

> *PSALMUS LI, / ad / Voc. 1. 2. 3. 4. 6. & 10. harmonicè com-/ positus & variatus cum Basso ad Organum.* / [10 Stimmblätter in fol. + 2 Bl. Bass. ad Or.]

Auf dem Titel befindet sich noch die Dedikation an Christoph Führer und Sigism. Gabriel Holtzschuher; aus ihr geht hervor, daß Schedlich beiden Männern hauptsächlich seine Anstellung verdankte. Er schreibt u. a.

Offero vobis . . . laborum meorum Musicorum testem, et quidem jure meritissimo. Qui enim in hanc Vrbem vestram immerentem me recepistis, honesta sparta beavistis, munificentia vestra fovistis . . . . [20. März 1640].

Von besonderem Interesse ist mein Exemplar noch deshalb, weil ihm dasselbe Stück in Tabulaturpartitur reduziert beiliegt, die dem Organisten zur Ausführung des Generalbasses als Anhalt diente.

Von **Joseph Bötticher**, Diakonus der Kaufmannskirche in Erfurt seit 1608 (Gerber, N. L.), macht Eitner (Quellenlexikon II) eine Begräbnismusik namhaft: »Trostgesang aus dem 73. Psalm für Joh. von Stotterheim« († 10. März 1617), gedruckt bei Martin Spangenbergk, Erfurt. Als Fundort verzeichnet Eitner London, British Museum. Hierzu kann ich mitteilen, daß ein zweites Exemplar sich im Erfurter Stadtarchiv befindet, wo gleichzeitig noch eine andere Gelegenheitskomposition Bötticher's erhalten ist: eine achtstimmige Komposition über Psalm 130 auf den Tod des Balthasar von Brettin († 25. Juli 1635), gedruckt bei Friedrich Melchior Dedekind, Erfurt.

Berlin. **Max Seiffert.**

Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

The Bohemian school of music.

By

Alexander C. Mackenzie.

(London.)

The decease last year (1904) of the greatest Bohemian musican has induced me to think that a synopsis of the musical development of that country may be of interest; for Bohemia has, during more than two centuries, provided a constant supply of men, whose combined work has culminated in a school of composition possessing distinct and very uncommon characteristics of its own. My synopsis, let it be said at once, is much indebted to the writings and personal assistance of Dr. Ottokar Hostinzky (1847—) of Prague. A detailed notice will be offered of the composers Friedrich Smetana (1824—1884), Zdenko Fibich (1850—1900), and Antonin Dvořák (1841—1904).

Although the stormy and lurid political history of Bohemia lies somewhat outside the scope of my remarks, it has had the greatest influence on its music. Certain it is that from the earliest times music has been more than a mere superficial index of Bohemian patriotism. It has sometimes even played a political part, and has been one of the most powerful agents in keeping alive (even down to recent times) the language and the independent spirit of the Czechs. The literature of the Bohemians is, I believe, older than that of any other people of the Slavic stem, and dates back as early as the X century. Of the oldest period — that is to say before the new era of literature begun by Johann Huss — there are extant some 21 poetical and over 50 prose works. And there are the remains of a collection of ballads and verses made in the XIII century, which are remarkable for their poetical merit. I touch upon this, because we note very early the usual struggle between the music of the Latin Church and that of the Bohemian people in a marked and even violent degree. As in other countries, the priests tried hard to obliterate folk-song altogether; but, as will presently be seen, with small success. Thus in A. D. 973 when the Bishopric of Prague

was founded, the populace, which would sing in the vernacular, was only permitted to take part in the *Kyrie Eleison* (Kerlish, as they called it). That the geographical and political conditions of the country brought many varying influences to bear on it, goes without saying. So, under the last rulers of the house which began its reign with Vaclav I, the Kings of Bohemia seem to have favoured German poetry and music. When the Minnesänger were at home at the Court of Prague (under Wenzel II for instance) the most famous of them was Heinrich von Meiszen, better known as "Frauenlob". Under John of Luxemburg, whose son was educated in Paris, and whose Secretary for thirty years was a Troubadour (Trouvère) called Guillaume Machault (1284—1377), French influence of course predominated. With Charles IV came Italian methods. Despite all these fluctuations, (which by the way were repeated in later centuries) home music survived, and some of the best Bohemian musicians were admitted regularly and with due ceremony into the ranks of the Minnesänger. It is part of the "irony" of history that the emancipation from German influence should take place under a dynasty of German origin. But so it is; for to John of Luxemburg's Court came many French artists. I have mentioned the famous Troubadour Guillaume de Machault. The music of the French Troubadours (even the earliest) differs from that of the German Minnesänger, inasmuch as it is of a more popular, melodious and expressive cast — and much more likely to appeal to the people. But the actual music from French sources does not seem to have been adopted by the Bohemians in the ordinary sense. It left its mark in another way, namely by bringing their own Volksmusik and their own Art-music closer together. It brought, as it were, the human element into their Art-music. The two rulers who seem to have done most for art at these remote periods, were the above-named Charles IV and Rudolf II. The former did more for Church music (Italian be it said). And the years between 1526 and 1620, where we place Rudolf, seem to have been the golden age of Bohemian literature, art, and science.

Now, the very first known Bohemian composer is a certain Magister Záviše, a learned man, mentioned as a professor of the University of Prague in 1387, and a poet as well as musician. There are two *Kyries*, a *Gloria*, an *Alleluia*, and even a love-song of his composition extant; and he is said to have founded a school which was followed for a long period. But it is to the Reformation, and Johann Huss (1373—1415) who began to preach it in 1402, (Luther was born 81 years later), that Bohemia owes the survival of its native music. Before that time, we are told that the Volkslieder were denounced by the hierocracy as heretical in their texts. It is evident that the love of secular music was

so strong that even the church, with its attractive service, had to combat its encroachment. And in 1406, all these songs were forbidden except one, the song of St. Vaclav (Wenzeslaus). There is another, "Lord, love us", of even earlier date. The Invocation of St. Vaclav was sung by papal permission as a "*Kyrie*" in 992, but became so popular that it was used as a battle song. During the Wars of the Hussites (first half of the XV century) a determined opposition to the priests singing in Latin, and the church music generally, obtained; and the composition of new songs began simultaneously with the preaching of Huss and John of Prague. The oldest known hymn-book (Cantional) of the Hussites contains a celebrated war song, "You, who are the Lord's warrior". It is of sufficient power to have survived the ages, since we find it used as the principal subject both in Dvořák's strenuous overture "Husitzka", and Smetana's Symphonic Poem "Tabor" (the camp of the Hussites). I observed that Bohemian music dates practically from the advent of Huss. Before and during his time, the church services teemed with abuses, owing chiefly to the apathy of the priests and singers. The choirs came late to church, the priests even later, and both seemingly sang pretty much when they liked during the service. The Canons and other dignitaries, when they came at all, walked about looking at the people, telling anecdotes, and had their Vicars to sing in their stead. But as these had also to attend to their masters in the capacity of servants, they cannot have been of much use in the choir. We are told, for instance, that in the Convent of St. George, the nuns sat very comfortably sewing shirts during the services. The words were often fitted to the music in a very ridiculous fashion, indeed anyhow. And the instrumental music — such as it was — seems to have been equally bad. The reform was earnestly carried out. Finer and better songs were chosen, and were more carefully sung. It was Huss who not only allowed, but insisted upon congregational singing. In pre-historic times the people were positively forbidden to sing, and that jeering term *Cantus Bohemicus* (equivalent to our "Dutch Concert") did not refer to the singing of the Latin Mass in the vernacular, but to the populace singing at all. The Taborites especially — the strictest sect of Hussites — were strongly against the unchaste, irresponsible words of the folk-songs, and therefore directed their attention to the artistic improvement of church music. And this stern attitude is the cause that there are no records of pre-Hussite popular songs extant. The so-called "Prague party" of Hussites were more indulgent and lax. But it is only towards the end of the XV century that an entirely new generation of folk-song — with decent, unobjectionable words — came into being, and their melodies are tinged by the church songs of the Hussites.

Well, it would appear that after a century of fighting, protesting, publishing of hymn-books and other books urging the cultivation of music (chiefly by the so-called "Bohemian Brotherhood"), the order, which was given as far back as 1433, that the people were not to use their own language in church, had to be rescinded. And the Church, making a volte-face, issued sacred song-books with Bohemian words, and adapted music from the folk-songs. As far as dates can be reconciled, just about this time Palestrina in Italy was approaching the zenith of his fame as a sacred composer. At this period Bohemia's artistic efforts must have been but inconsiderable, not comparable with those of other nations (Italy, Holland or England), for the very reason that the preservation of its language and its home music was the first consideration. The wish however for artistic achievement was slowly growing. We find indeed isolated specimens of rather remarkable work. There is a noted *Qui confidunt in Domino* in 5 parts composed in Jerusalem by Kristof Harant in 1598 (and published some 10 years later), which might almost have been written by Palestrina himself. There were also bodies called "Societies of Literats"; in a former century only mere convivial clubs, their character completely altered during the religious wars. A higher class of school-education, or at least prominent citizenship, was a condition of membership. These seem to have been of all creeds, but after the thirty years' war the Societies became Catholic throughout, and were supervised by priests. They sang in Bohemian, even in places where the population became by degrees German. Such a Society still exists in Prachatitz, a town which is chiefly German; and it is the last remnant, for they were all dissolved in 1785 (under Joseph II), and their considerable wealth distributed among religious, benevolent, and educational bodies. They did much national work in their day for church-music, for unlike the German Meistersänger Guilds, no poetry or secular art was cultivated by them. Instrumental music had also been making its way, if slowly. After 1526 the Emperors and Kings made Prague their chief residence, and of course maintained the usual Capellas or Court Orchestras. The members of these seem to have been chiefly — as was almost everywhere the case — Dutchmen or Italians. I find no Bohemians in the early days; but, to make up for it, one Englishman called Charles Lugton. But I pass on to the first Society which cultivated music for its own sake, that is to say apart from church uses, which, under the name of *Collegium Musicum*, was founded in 1616. The idea I believe to have been imported from Switzerland, where such Societies existed at a still earlier date. A great many Germans belonged to this Club, which however included all nationalities and creeds; an das asign of the turbulent times, all political and theological discus-

sion was forbidden. Whatever good it may have done, the Society could not have lived long, because the disastrous battle of the "White Mountain" (a theme of which Bohemian poets never tire) made an end in 1620 of all art for a long time. No wonder if even native historians admit that they do not observe a high level of Bohemian art until the beginning of the XVII century. But they all lay stress upon the fact that after 300 years of Church use, popular song had become a national heritage.

To come to somewhat later times, it is interesting to note the names of several native-born musicians, of real worth, and who held prominent positions outside of their own country; although in the quality of their art they are all practically German musicians, and this holds good until comparatively recent years. The three pioneers are: — Andreas Hammerschmidt (1611—1675) a composer of Protestant Church music, renowned in North Germany, and of great importance in connection with the development of the Church Cantata, perfected by Bach; Heinrich Johann Franz von Biber (1644—1704) a composer, violinist and conductor, who was ennobled by Emperor Leopold, and was probably the first who wrote German violin music of any consideration at all, his predecessors being entirely under the influence of Italian methods of composition; Johann Dismas Zelenka (1679—1745) a contrabassist and church composer, who died in Dresden.

Opera is generally the most important factor in the musical history of nations. From the performance at Court of Johann Joseph Fux's (1660—1741) *La Costanza e la Fortezza* (Constancy and Fortitude) in 1723, dates the idea of the establishment of an opera house in Prague. A certain enthusiastic amateur, Count von Sporck, was mainly concerned in bringing this about, and two years later the house was opened with Bioni's *Armida.* One may also note the performance of an opera on a national subject *Praga Nascente di Libussa e Primislao* (Libussa was the first Duchess of Prague, and a popular figure); but the name of the composer of this, probably the first opera with a native subject, is unfortunately lost. About the middle of the century we find them playing Gluck's and Hasse's operas. Thus in 1750 there is the première of Gluck's *Ezio*, and two years later of his *Issipile* (of the last-named opera only 4 songs exist, besides the printed libretto). This was of course not yet the great reformer of opera, but the young musician, who had received his early training in Prague, was a popular favourite, and had maintained himself — much like young Dvořák in after times — by singing in church, playing the fiddle at dances, and teaching music, while he was at the University. We see at this stage many operas by natives, but in Italian of course. For instance, by Florian Leopold

Gassmann (1729—1744), of whose work young Mozart thought so highly; by Joseph Mysliveczek (1737—1781) called in Italy (for short and no wonder) *Il Boemo*, the Bohemian; by George Benda (1722—1795), a prolific and popular composer of opera and the reputed inventor of melodrama, he using this orchestral accompaniment to the spoken words for the first time in *Ariadne auf Naxos* (produced at Gotha 1774) with immediate and thrilling effect; and by Leopold Anton Kotzeluch (1752—1818), who succeeded Mozart as Court composer (no friend of his, we are told), and wrote acres of music all now forgotten. One is sorely tempted to dwell upon the presence of the fascinating little figure of Mozart (1756—1791) himself in Prague. But one may only note his cordial reception and great popularity there. Did he not write his *Don Giovanni* for its theatre in October 1787? He finished that opera in the villa "Bertramka" at Koschirz belonging to his friend Franz Duschek (1736—1799), himself no mean pianist and an excellent teacher, for whose wife Josepha a famous singer, Beethoven also wrote while in Prague his scena *Ah Perfido* a few years later. Away from the petty intrigues of the Vienna Court and its musical cliques (ever present in the history of the art), Mozart's genius enjoyed that fair play and appreciation which did much to make Prague celebrated for its progressiveness; and those who care to look for them will be rewarded by finding that master's thumb-marks on Bohemia's music pages for many subsequent years.

Certainly by this time Bohemia was marked as a musical nation. Quite a number of famous composers and instrumentalists were distributed by it over Europe. And this it continues to do down to our own day — even to the sending forth of brass-bands to give al-fresco concerts in our streets. This more doubtful service to art is happily being rendered much more rarely than formerly. At one time however Northern Europe was flooded by these itinerant artists, and I remember that in my young days in Germany they went by no other name than "Die Prager", much in that English spirit which used to consider every foreigner a Frenchman. But in fact what we called German Bands were for the most part really Bohemian Bands, and their continued supply was quite as much of a traffic or trade, as is now that of the Italian organist, who seems to have conquered the position and occupied the ground. But there is very little to choose between Mephistopheles and Beelzebub! Seriously, it is of historical interest to note that brass instruments have always been in high favour in Bohemia; and that the only point of connection between pre- and post-Hussite music is represented by the trumpeters and their fanfares and tunes. No doubt, the long and stormy Hussite wars afforded them plenty of practice and

employment. I mention this seemingly unimportant point, because it is a national speciality, and here we trace it to its source. Thus, in 1419, the trumpeters who accompanied the ambassadors or messengers astonished the Court of King Sigmund by the excellence of their playing. "How do these heretics learn to play so well", it was said. It is only fair to the trumpeters to say that they were much more successful than the ambassadors. And this is by no means the only instance of admiration on record. Returning to the eminent musicians I mentioned, it may be said that they might just as well have been Germans, so far as their music was concerned, for there are no national traits perceivable in any of their works. And if they ever had any musical impulses in that direction, these were effectually choked and stifled. No wonder, when we consider that in 1774 the decree went forth ordaining German language to be employed by all lecturers and teachers in the upper schools. It met with a great opposition, which lasted for another century to come.

As teachers too the Bohemians have always taken high rank: — Johann Baptist Krumpholtz (1745—1790) the harpist, elder brother of Beethoven's friend Wenzel Krumpholtz the violinist, "mein Narr", in Vienna; Karl Stamitz (1746—1801), violinist and composer, in Mannheim, Cassel and Jena; Johann Ladislaus Dussek (1761—1812), the great pianist, in London; Anton Reicha (1770—1836), the theorist, in Paris; Johann Wenzel Tomaschek (1774—1850), organist and composer, in Vienna; Karl Czerny 1791—1857), the pianist, in Vienna; Josef Proksch (1794—1864), the blind but successful pianoforte teacher, at home in Prague; and many others famous for their technique, knowledge and skill. There are good reasons for this surprising excellence in music. All the schoolmasters had to teach music; and they were in the smaller towns and villages also conductors of the church music; hence it was to their interest to train musicians. As proof of the general culture we are told that many of the University students taught music in order to maintain themselves. Gluck, as above-mentioned, did this. Further, it is important to note that for years secular instrumental music was fostered by noblemen who kept private orchestras; they sent their serfs, for they could hardly be called anything else, to be taught, and required some knowledge of music of those who entered their service. Haydn conducted such a band. From about 1790 (a period of insurrection and unrest) these bands began to be dismissed, when the noblemen took to residing in Vienna during the greater part of the year; and then good instrumentalists became so rare that according to an authoritative statement it was impossible in 1808 to get a decent orchestra together in Prague. However matters mended when they were at their worst, for

the difficulty induced seven noble amateurs to appeal to the public, with the result that they were able, by means of a Society for the promotion of Music, to open a Music School which shortly afterwards became the Conservatoire in 1811. The first Director of this Conservatoire was Friedrich Dionys Weber (1766—1842), and we learn that Wagner (at nineteen years of age) roaming about in search of a hearing, had his only symphony performed by the pupils in 1832. Then came Johann Friedrich Kittl (1809—1868), who made a success with an opera "Die Franzosen in Nizza". Further Directors have been the organist Joseph Krejci (1822—1881), and the violinist Anton Bennewitz (b. 1833), predecessor of the present Director Prof. Karel Knittl. Among numerous famous pupils have been: — Johannes Wenzeslaus Kalliwoda (1800—1866), the popular composer; Joseph Slavik (1806—1833), an exceptionally gifted violin-virtuoso and composer who died quite a youth; Ferdinand Laub (1832—1875), the distinguished violinist and quartettist; Johann Joseph Abert (b. 1832), the well-known composer; David Popper (b. 1843), the violoncello-virtuoso. Twenty years after the opening of the Conservatorium, the Institute for Church Music, usually called the Organ School, was founded; and from it issued the well-known modern names of Karel Bendl (1838—1897, of whom more), Eduard Nápravnik (b. 1839), and Dvořák himself. When their excellent teacher Skuhersky died in 1892, the two schools were united.

Reverting to opera, it is to be observed that opera in Italian was abolished in 1807 and from that year the performances were in German. The renowned Weber (1786—1826), who was conductor for three years, says in one of his letters:

"The few composers and scholars who live here groan under a yoke, which has reduced them to slavery and takes away the spirit which distinguishes the free-born, true artist".

And we know that during the period of his office, he had trouble with his Bohemian musicians, who would talk in their own language, and he had to acquire a knowledge of it himself in order to succeed. Nor does he seem to have been on the best of terms with the prominent men, Kotzeluch, Dionys Weber, or Tomaschek. So he resigned in 1816. It was in fact only one of the many phases in which the struggle for the preservation of the language manifested itself. And about this time (that is to say 1818) we are told that a new and better era began. There were discoveries of valuable remains of old literature, and edicts favourable to the use of the language in schools were published. In fact this was the period of renaissance of the language. As one of the results, a few years later (in 1823) the operas had to be given in Bohemian translations, pending the subsequent arrival of home-produce in that de-

partment of art. This brings the analysis far on the way to a National Opera; and by the irony of fate the honour of the first attempt in 1826 belongs oddly enough not to a professional musician at all, — at least, he was not one when he wrote it. Franz Skroup (1801—1862), the author of *Drahtenik* or the Wire-worker, was a lawyer, who not only, like the German Lortzing, composed the music, but sang the title-rôle himself with such success that he left the law and became conductor of the theatre, a post which he held uninterruptedly for thirty years. Although, as I am informed, the music of this opera (unfortunately not accessible to me) was not either particularly individual or strikingly national, the composer's name is a household word by virtue of his song "Mein Heim", which has become the National Hymn of Bohemia. It was first sung in a comedy in 1834. Dvořák's well-known Overture "Mein Heim" is founded on it.

All this while the cultivation of high class modern music instrumental and choral in the smaller towns and villages throughout the land was very active. Musical literature too, as well as composition, began to be represented by such names as August Wilhelm Ambros (1816—1876, "Die Geschichte der Musik", not completed), and Eduard Hanslick (1825—1904), later on the outspoken critic of Vienna. And here are also visible the early signs of a coming native school of composition, although only in its cruder and easier forms, such as transcriptions, variations for pianoforte, and harmonized editions of Volkslieder for choirs. Then came about 1860 an important step in the formation of the mixed-choir "Hhahol", a well-chosen title meaning practically "reverberation of sound", by the pioneer before-mentioned, Karel Bendl. There was also a Moravian, Paul Krizkovsky (1820—1885), who did much towards reproducing the national tone and infusing its sentiment into his original four-part songs. Smetana often admitted his indebtedness to him, in having both paved his way and taught him much.

One of the most important events in the Pan-Slavic movement, never at rest, was the opening of the Bohemian Theatre. Its complete severance from the German Theatre, although regarded with considerable anxiety by a certain section of the public, proved of great advantage to national art after that unavoidable crisis took place.

The most conspicuous names in the new musical movement now begin to overlap, and it is not easy to treat them chronologically, since practically these composers were working side by side. Karel Sebor (b. 1843) produced an original opera in 1865, followed by 3 others; all of which had considerable success, although this exceptionally talented pupil of the Conservatoire still allowed the influence of foreign composers, such as Verdi and Meyerbeer to colour his works. Then came the flautist

and pianist, Wilhelm Blodek (1834—1874) with his "In the Well"; while Karel Bendl (1838—1897), among the most remarkable and notable figures in musical Bohemia, brought out his "Lejla" which ran for some time. The pianist and composer, Joseph Richard Rozkosny (b. 1833), also furnished two operas to the national list. Add to this the welcome appearance of the epoch-making Friedrich Smetana (1824—1884).

With reference to the dogged attempts at national opera here shown, it is not to be inferred that these Bohemian artists and amateurs who identified themselves with a patriotic movement, were a set of rabid Chauvinists, deaf and blind to all else but the interests of a local, parochial, school of music, to the exclusion of the universal art which belongs and appeals to all the nations. On so narrow and prejudiced a foundation no house could be built, or ever hope to survive. The history of this period shows plainly, that the earnest artists and amateurs who were striving to revive the prospects of an art and literature in which they were eminently fitted by tradition, by past achievements and by nature to shine, did not neglect to cultivate the master-works of Beethoven, Mendelssohn, Schumann, and notably among the moderns Berlioz. And the records of the "Hhahol" Choral Societies under Karel Bendl, the "Beseda" Artistic Club under Smetana, (not to mention the praise-worthy efforts of smaller men in the provincial towns), are sufficient proof of the catholicity of taste and the eclectic principles of these musicians. But the roll of the wave of independence has generally been heard at its deepest and loudest in play- and opera-houses; in them, the privilege of using its own tongue is the first claim a people insists upon. A similar state of matters obtained in the early forties in Hungary, where the first operas by Franz Erkel (1810—1893), *Bathon Maria* and *Hunyady Lazlo,* reaped popular success quite as much on political, as on musical grounds. And the institution above-mentioned of the Temporary Bohemian Theatre in 1862, with its complete severence from the German Theatre, was a very important step in the evolution of the national music. The needs of the hour brought (as they usually do) the man. Smetana, although some 14 years the senior of Bendl, only came back to his country in 1861, at a time when everything was being done to give native musicians a chance, and when he was most wanted, and his return was hailed with enthusiasm. This original and exceptionally gifted musician threw his energy and genius into the new movement, heart and soul. He is the father of the Bohemian School, and it is chiefly to his many-sided efforts as a conductor, teacher, critic, and lastly as a composer, that it owes its present position.

The early struggles and experiences of Smetana and Dvořák have, no doubt, been shared by many distinguished musicians who lived to reap ultimate success and fame; but the oft-told tale seems ever new, and certainly is ever profitable and encouraging to dwell upon. Bedrich (Friedrich) Smetana, son of a brewer, born in Leitomischl on 2nd March 1824, was an infant prodigy, since we are told that he took a violin part in quartets at the age of 5, and appeared a year later as a pianist in his native village. However sceptical one may be in receiving such statements, recent proofs of precocious musical development in children give credence to the possibility. Mozart, as we know, played the harpsichord at four, and made his first appearance in public at five and a half. Of the intervening years we know little or nothing, but on reaching the age of nineteen young Smetana set out for Prague (with the paternal blessing to the extent of 20 florins in his pocket), to earn his bread by teaching music. Subsequently we find him employed as resident music master in the house of Count Thun, a noble family of enthusiasts, whose names are to be found among the friends and patrons of Haydn, Mozart and Beethoven. He remained with them for four years, himself studying the while with Josef Proksch; after which time he opened a small pianoforte school of his own. Like many, indeed like all budding pianists of the time, the wish of his heart was to become a pupil of Liszt; and it was gratified, for he lived for some time at Weimar under that master's intimate guidance, — an influence, obvious and lasting, in many departments of his subsequent work. We next find him at Gottenborg in Sweden, where he remained for five years as conductor of the Philharmonic Society, returning to Prague in 1861.

Smetana's remarkable and varied talent seems to have been recognised at an early period of his career; for already in 1849 we hear of an overture, and in 1855 a Jubilee symphony (for the wedding of Emperor Ferdinand, and based chiefly on Haydn's Austrian Hymn) was performed. At Gottenborg he wrote three Symphonic Poems, viz: — *Richard III.* (1858), *Wallenstein* (1859) and *Hakon Jarl* (1861); a form of composition to which he was evidently much attached — no doubt through Liszt's influence — seeing that he produced nine specimens, most of which are of particular national interest, as well as artistic value. But of these hereafter. Up to this period (1861) there are no vocal compositions from his pen, but a good deal of pianoforte music which proves him to have been quite a remarkable virtuoso on that instrument. His first published opus is a set of 6 *Morceaux Charactéristiques* of quite an original cast, but from internal evidence I should say written before he began his studies under Liszt. Other pieces which followed later are, a very difficult and brilliant Concert-Etude (op. 17) *Am Seegestade*, and a further

set of 6 Morceaux entitled *Rêves*. Most of this music seems to be practically unknown, and certainly merits the attention of pianists, since it is of rare invention in all respects and in its advanced technique reveals the pupil of his former master. A prominent feature of these pieces is that with them he began to work in the national field, much as Chopin did when drawing his inspiration from Polish sources in his Mazurkas &c., and Liszt in his Hungarian Rhapsodies. The idealised Bohemian dances which are here contained were the stepping stones to greater achievements by himself and others. A very favourite measure of his was the Slepicka, a sort of Polka. The former means literally "Little Hen", perhaps a kind of Barn Dance! The latter means "half-step". The "Three Riders", his first Choral piece (written for Bendl's "Hhahol" Society), is a distinct emanation from folk-song; as already exhibited in a more modest degree in the male quartets and part songs of Krizkovsky, from whom, we gather, Smetana conceived the idea of utilising local colour, and the application of his native idiom to the wider forms of opera, so founding a new style of dramatic Bohemian music.

In his first opera "The Brandenburgs in Bohemia" (*Branibori v Cechach*), Smetana gave his countrymen all that he then knew, both as an artist and a patriot. Liszt's pupil was naturally imbued with modern and Wagnerian principles; but Bohemia's son had already shown his predilection for, and proved the dormant possibilities of his native music. The combination fascinated the public at once; although it hardly satisfied the composer, who evidently wished to go much further. But he proved undeniably that he was already a fully equipped master of his craft. A few months after this success, he did satisfy himself, and everybody else. There are no compromises, there is no wavering from a fixed intention, in the "Bartered Bride" (*Prodaná nevesta*), which remains up to now the most popular work on the Bohemian operatic stage. And this is not at all surprising; the brightly comic libretto, (with its lively intrigue, its songs and dances, and native humour), is thoroughly of the soil. While the music, from the splendid overture (justly popular everywhere as the "Lustspiel Overture") to the Finale, goes with irresistable swing. It was bound to appeal to all, by its genuine home-like ring. I understand that the "Bride" was originally intended to be little more than a light operetta with spoken dialogue. This was afterwards replaced by recitatives and the work generally expanded itself into a full-blown opera. About 1866 Smetana was appointed conductor of the theatre, and a lad of whom more is to be heard was playing in the orchestra. To finish the tale of Smetana's work for the stage: A tragic Opera *Dalibor* next followed (in 1868);

which was censured as falling away from his own principles, as somewhat of a return to Wagnerism in fact. But, unless the use of a leitmotif, in the shape of a frequently recurring song, or four trumpeting heralds on the stage, suggest Wagnerism, I confess not to be able to trace the least justification for the reproach. Indeed I find it refreshingly original, and, like all his work, of exceptional rhythmical force. The daring modulations, often violent enough, alternate with long stretches of harmonic simplicity. Those concise little melodic phrases peculiar to Bohemian music abound, and there are whole numbers stamped unmistakeably in local colour. There is certainly nothing German about it. *Dalibor* is dramatically direct, vigorous and fresh, and that Smetana had undeniably the "Génie du théâtre" is evident in its pages. It is only fair to say that eighteen years afterwards, when he was dead, the adverse verdict was withdrawn; and its great merits are now admitted. Three humorous operas were now written, — one every two years: — "Two Widows" (*Dve Vdovy*, 1874), "The Kiss" (*Hubicka*, 1876), "The Secret" (*Tajemstvi*, 1878). Judging from contemporary criticism "The Secret" would seem to be his best work in this genre. But "The Kiss" still rivals in point of popularity the "Bartered Bride". Poor Smetana was already incurably deaf when he penned this delightfully fresh opera, "The Kiss." His only other Grand Opera, and probably his best, is *Libussa* (first Duchess of Prague as above said). It was completed before any of the last mentioned works came out, but was not produced until 1881 on a gala occasion. A fairy opera "The Devil's Wall", (*Certova Stena*), worthy of his reputation, is the eighth and his last.

While the master lived, only very few of his works travelled far. True, "The Bartered Bride" pleased the public of St. Petersburg, but it did not please its critics. Hamburg and Dresden heard one or two of his other operas, but they did not produce the strong impression made, when the company of the National Theatre performed them in Vienna. Here we are face to face with the strange fact, that hitherto no Russian, Hungarian, or Bohemian opera seems to be able to make a lasting impression beyond its own frontiers. Notwithstanding that, respectively, the most individual and strongest music is contained in them. While good chamber and orchestral music of any nationality meets with general and ready acceptance.

The at one time much discussed and abused "Symphonic Poem" has by now completely asserted its right to a recognized place among art-forms, and its plastic frame had more attraction for Smetana than the stricter forms of the symphony; indeed I cannot find that he ever wrote a symphony. A glance or two at the first three Symphonic Poems is sufficient to impress us with a sense of his exceptional powers. Early

works as they are (written between 1856 and 1861, during his stay in Sweden), we meet in them a completely equipped craftsman gifted with a rare imagination. The material, although cast in the mould of Liszt (the inventor of this genre of composition), comes from no, to me at least, previously known source. The colour too is laid on with a liberality, which, in later days, one might look for in Tschaikowsky, while the man's versatility is remarkable. No. 1 (publication number), the Scandinavian *Hakon Jarl*, is more northern, more briny and breezy than any of the many similar musical pictures which have (until very recently indeed) been painted by Scandinavian composers themselves. This piece positively "rattles" with the north wind; and one begins to think, with Shakespeare, that Bohemia had a sea-coast after all! From the choice of subject in all these Symphonic Poems it is evident that the "sentimental" was little to Smetana's taste. He revels in action, dramatic force, and movement. No. 2 represents Richard III. It is perhaps in its form more Lisztian than no. 1, but he has caught the spirit of the gloomy tragedy with great skill. And in No. 3 he is still more at home, on his native heath so to speak, when painting the roughest humours of "Wallenstein's Lager". This is decidedly the best of the series, and a masterpiece. For it brings us face to face with the turbulance of camp life in these tumultuous times. Through the shrieks of laughter, the uncouth capering and carousing of the soldiery, we hear the exhortation of the priests, thundering their unheeded denunciations. All this seems to be taken straight from Schiller — and from life. Very likely at the time of its production, the piece may have been considered a bit of a monster! It is rough and noisy! But the picture, under other treatment, would not have been true.

Smetana's greatest work, in any department, is the series of six national Symphonic Poems entitled "Mein Vaterland", in which he has given us of his best and truest inspirations. No. 1, *Visehrad*, is a glowing picture in three divisions as it were, of ancient Bohemia, its knighthood and its wars, ending with a pathetic glimpse of the moonlit ruins of Prague's grim old fortress-palace. In No. 2, a companion picture, he takes *Vltava* (the Moldau) from its source in the hills, past the forests and meadows, through the whirlpool of St. John, until he shows it flowing in stately dignity by old Vysehrad. In fact, a panorama in music. Here he seizes every chance, and there are many, of tone-painting; the long and clever imitation of the running stream, the forest and hunting scene which follows, the rustic wedding feast on its banks, the Naiads and Dryads in the moonlight, and finally the broad river, with the accompanying theme of *Vysehrad* (taken from the first poem), make a highly original and impressive work. The theme of No. 3,

is the favourite legend of *Sarka*, the Amazon Queen, who disappointed in love, wreaks her vengeance on man. Ctrirad, a young knight, sets out with his train to subdue her. Relying on her charms, by a "ruse de guerre" she contrives that he shall find her bound captive to a tree. Whereupon he becomes enamoured of her and sets her free. But when he and his followers encamp for the night and are asleep, the Amazons fall upon them and destroy them all, and Sarka's vengeance is complete. This gruesome story (also the subject of an opera by Fibich) lends itself admirably to Smetana's forcible manner; the music being as wild and unbridled as the horses of the Amazons whose ferocity it depicts. In No. 4, "Aus Böhmen's Hain und Flur" (Bohemia's Woods and Fields) the composer, as if tired of storm and stress returns to the peace of his native landscape. This is a most melodious pastoral, alternately vigorous and tender, ending with a lively dance-measure (one of his favourite polkas in fact) in which good humour and hilarity prevail. I played it for the first time, I believe, in England, only the other day at a Royal Academy Concert, with striking effect upon the audience. The next poem (No. 5) although the shortest, is the strongest piece in this remarkable series of tone-pictures. Built entirely upon the Hussite War-Song already mentioned, *Tabor* (the mountain upon which the Taborites had their camp and took their name) seeks to represent that chorale as giving to the "Lord's Warriors" faith, as well as courage to defend it. I can only describe this as a splendid piece of musical "Iron-work". For its unrelenting severity, even to harshness and conviction, it will be difficult to find a counterpart in orchestral literature. *Blanik* is the last poem, No. 6, and treats of another popular subject, much resembling the German story of the sleeping Emperor Barbarossa, in Kyffhäuser. This too was set as an opera by Fibich. It has less intrinsic distinction than the others. All these "Mein Vaterland" pieces were written between 1874 and 1879 (along with operas and other unconsidered trifles!), and it is difficult to realize that he was quite deaf before he had finished No. 2; still more difficult to grasp is the fact that during the writing of the other four his mind was gradually becoming clouded. This grand cyclus alone places Smetana among the most eminent composers. It is, to my mind, a sort of national monument in tones.

It should be added that of Chamber Music there are two string quartets and a pianoforte trio. Smetana's autobiographical string quartet "Aus meinem Leben" is peculiarly touching and interesting, as being probably his Swan-song, his last word in music. The long E held on by the 1st violin in the last movement is supposed to be the acute note which haunted him in his deafness.

The amiable Smetana's simple life, happily brightened as it was by the full appreciation of his compatriots, had a melancholy and tragic conclusion. About the time when he finished *Visehrad* his nerves began to give way, and during the composition of the second of the six Symphonic Poems (*Vltava*) he became quite deaf. Nevertheless, like the giant Beethoven, his productivity ceased not, and some of his most mature and powerful works were written under these distressing circumstances. Terrible as the affliction must be, after all, this is not the greatest calamity that can befall a composer. The deaf musician may still work on, and give that delight to others which he cannot share with them. Smetana continued to conduct the opera until increasing mental debility forbade it, and the brilliant founder of his native art died in the Lunatic Asylum in Prague in 1884, but not before he had seen the realisation of a scheme for which, more than any other he had laboured long. Just a year before his death the "Landes- und National-Theater" was inaugurated. It was built by voluntary contributions from the Czecks, not only from those residing at home, but from wherever the race is found. And it is maintained, not by the State — which, I am credibly informed, regards it with but scant favour, — but by the country. Even now, Czeck operas are not easily produced in Austria proper. The chief aim of this theatre is to foster indigenous talent, and on that principle it is governed, and supported, with evident pride, by the people. An example we might well imitate with advantage in England.

A more than merely talented contemporary of Smetana and Dvořák, the composer of at least six operas in Bohemian and a great deal of orchestral and chamber music, may not be forgotten in this synopsis. Indeed Zdenko Fibich is one of the musicians his country has much reason to be proud of. He was born on 21st December 1850, and died on the 10th October 1900. When in 1874 his first opera *Bukovin* saw the light, he was but twenty years of age, but he had already made good his claim to be seriously considered by three Symphonic Poems and a fine string quartet (in which the native element is prominent), these placing the youth in a very prominent position. In fact, he too was a prodigy for I am told that he had already conducted part of a symphony written by himself at fourteen years of age. Dvořák, although his senior by nine years, had in 1874 (as will presently be seen) only then made his first real success. A pupil first of the Leipzig Conservatorium, afterwards resident in Paris and Mannheim, one need not be surprised either that he exhibited a devotion to Schumann's music, (which influenced him much at first), or that throughout his comparatively

short career his sources of inspiration oscillated between European literature and that of his own land. His seven or eight operas show this clearly enough: — *Bukovin* and *Blanik*, then Schiller's "Bride of Messina", followed by Shakespeare's "Tempest", Byron's "Haidée" (the Corsair), and finally the favourite Bohemian myth *Sarka*. The latter is a somewhat turbid work, lacking in variety, and not entirely free from reminiscences of the "Valkyries" (indeed the Amazons in *Sarka* are their second cousins); but nevertheless it is unmistakeably Bohemian in its fervour and robustness. Perhaps it was Schumann's "Manfred" music which turned Fibich's attention to melodrama; a field in which he worked much and with success. The subjects there are all taken from Bohemian poets, such as Erben, the author of Dvořák's "Spectre Bride", and the results may be added to the catalogue of purely native art. His last important work was a melodramatic trilogy by the favourite poet Vrchlicky (the author of Dvořák's *St. Ludmilla*) which has been accepted in several foreign cities as a composition of great value. But it has not reached England yet. It is chiefly by some of his chamber music that we know Fibich in England, and it is evident therefrom that he could handle all musical forms with equal ease and skill. For instance there is an excellent quintet for violin, clarinet, horn, violoncello and pianoforte, op. 40. He was second conductor at the Opera. As a teacher too his influence upon the present generation of his compatriots is undoubted. Among other excellent pianoforte works there is an odd collection of no less than 352 very short pieces, something after the manner of Schumann's "Papillons". Though they are mostly mere scraps, a sort of "Musical Note-book", containing much that may be called "experimental", they are full of originality, of a daring sort at times; these are entitled "Moods, Impressions and Recollections".

The most note-worthy of the Bohemian composers, in whose maturer works is found the sublimation, the condensation of these efforts towards a national art, died on May-day 1904. Ranging, as his work does, over orchestral, instrumental, vocal and chamber music, most of which (with rare exceptions indeed) exhibits pronounced racial distinctiveness, in a degree hardly paralleled in musical literature, there need be no hesitation in placing Dvořák foremost among his own countrymen, and in the front rank of modern European composers. It has always struck me as a delightfully pleasant picture to conjure up in the imagination the figures of Bendl and Smetana, and the younger men Dvořák and Fibich (with others less known to fame), sitting together in amiable discussion of the possibilities of the artless music which they were all weaving into artistic shapes, in the firm conviction of ultimate success.

The prevailing thought, a national art in a national language; mutual co-operation and help, the bond of union.

Like Smetana's it is only the early period of Dvořák's life that need occupy attention, because after he had once succeeded in securing recognition of his genius, his general history practically ceases to be much more than a catalogue of his opus numbers; he had few desires, beyond being allowed to pour out his inexhaustible store of melody in peace, surrounded by his family and according to his own simple mode of life. Born on 8th September 1841 at Mühlhausen near Kralup, he had even a harder, certainly a longer, tussle with poverty, than his friend Smetana. He was intended to follow his father's occupation of village inn-keeper and butcher, whence it may be inferred that his early environments were hardly of the most refined or select. He was taught at first by the local schoolmaster to sing, and play the violin; later by another schoolmaster (for all these were musicians in a way) to play the organ, at Kamnitz, where he had his schooling before he returned to take part in his father's business. But by this time the boy had begun to compose, and by way of inducing his father to let him follow his bent, he wrote a polka to be performed by some village band. Whatever the polka may have been like, his knowledge of writing for wind-instruments was not sufficient to prevent the players starting off in several different keys at once. I daresay the effect was not convincing enough for Dvořák père; and it was only after several months of discussion that the boy was allowed to have his way. So he entered the organ school at Prague, leaving it (in 1860) when further assistance from his father had perforce to be withheld; and he then had to play the violin and viola in a small band in Cafés, indeed anywhere, for his living. Two years later he was fortunate enough to be employed in the orchestra of the theatre, where he came under the eye, and won the interest of Smetana (the conductor) and Bendl, who gave him advice and practical assistance by lending him full scores to study. I am told that he served eleven years in that theatre in which he, later on, won many triumphs. All this time he wrote doggedly on, although he was so needy that he had no pianoforte, and even music paper had to be carefully dealt with for economic reasons. Much of this music was destroyed by himself, or went to his landlady (as he told us here) to bake her Sunday cakes on! But we know of the existence, at that time of a couple of symphonies, a quintet, and even a German opera *Alfred*. What his first published opus was, I cannot discover, but opus 2 is a volume of songs, dating from this period.

Fortune now began to turn her wheel slowly in his favour, for he received an appointment as organist at a small salary; and, greatly daring, he left the orchestra, and naturally, as a matter of course, got married

on the strength of it. However he was already a marked man, and as the Bohemians were eagerly looking out for musicians to supply the opera house, he was commissioned (doubtless by the help of Smetana) to write one. A study of Wagner's operas seems to have aroused a "vaulting ambition", which certainly did "o'er leap itself", for "King and Collier" (Der König und der Köhler), a simple rustic story, was clothed in rich and consequently somewhat incongruous musical garb, to the great disappointment of his best friends. It was deemed impossible, unsingable, not what was either required or desired; and therefore this, his only dip into Wagnerism, was rejected at once. Now followed a comedy within a comedy, for Dvořák performed the extremely difficult feat of completely re-writing the music, on the simpler, more tuneful lines expected of him, and the opera was given another chance. But when it came to be performed, the libretto in its turn was found to be utterly bad. The work, first rejected on account of its music was now, like Cinna the poet, torn to pieces for its bad verses. Still the composer persisted, and immediately had the book re-written by another author. So, in its ultimate shape, in which positively nothing of the original opera can have been left, "King and Collier" achieved success. The case is probably unique in the history of opera.

Pending the revision of "King and Collier" Dvořák had completely recovered the confidence of his friends, and at a single throw asserted his claims to recognition, by the production in 1873 of his "Patriotic Hymn" for chorus and orchestra "The Heirs of the White Mountain" at a "Hhahol" concert. With a subject the most tragic and touching in Bohemian history, set to music inspired by the strongest patriotic feelings, this work placed him in the highest position among native composers, not excepting the popular Smetana. When the full score was published by Novellos (as opus 30) some years later, it was to quote from the title page, "dedicated with feelings of deep gratitude to the English people". I heard its first performance in London on 13th May 1885, at St. James's Hall, under his own direction, — where I had the honour of sharing the programme with him, — and can readily realise the effect it must have had upon a Pan-slavic audience at Prague. A period of constant activity followed, and the immediate results were the fine Symphony in F (op. 24 or 76), several chamber works of distinction, as well as a couple of operas — the brilliantly characteristic comic one (quite in Smetana's vein) "The Stubborn Heads" ("Die Dickköpfe"), and five acts of a tragedy called *Wanda*.

By this time Dvořák considered himself entitled to apply to the Kultusminister in Vienna for a grant of money, and the sum of £ 30 was voted to him. Not much certainly, but still an acknowledgment of

his worth by the Government. Spurred by this encouragement, he now wrote his great *Stabat Mater*, to which he afterwards owed his English fame, but which oddly and sadly enough seems to have been rejected in Vienna. A serious mishap; for he now held no fixed appointment, his pupils were few, and his general circumstances at very low water. But he returned to the charge, asking for a fresh grant, this time not only with more fortunate monetary results, but with the happier consequences of finding an influential friend. Johannes Brahms had recently been appointed a member of the adjudicating committee, and was quick to perceive the striking originality of "Klänge aus Mähren" or Moravian vocal duets, which among other things accompanied the petition. There is little need to dwell on Brahms's sympathy with such efforts bearing the strong impress of nationalism. It is obvious enough in his own works. He recognised a fellow master-craftsman; and his action was doubly generous, because prompt and practical. The compositions were at once introduced to his own publishers by himself, and a commission to write a series of "Slavic Dances" (after the manner of the popular Hungarian Dances) duly followed. These appeared in 1878, and with them disappeared Dvořák's days of trial and struggle. From thence onward it is a story of a simple, frugal life devoted to his art, broken by occasional visits to England, where (to our credit be it said) he had just recognition at a very early stage in his career. Later, in 1892, he was enticed by visions of American dollars to accept the Directorship of the National Conservatoire of Music in New York, where he remained for three years. He was not exceptionally fitted, either by temperament or inclination, to shine in such a position — especially under such unaccustomed conditions of life. After returning to his beloved city of Prague, he taught composition in the Conservatoire there; and among his own countrymen who gave him homage, liked his odd ways, and were disposed to humour their musical king, his influence upon the young would naturally be greater and much more far-reaching than in a distant country.

Fairly familiar as we are with his music in England, it is unfortunate that we have heard none of his stage-works there; for undoubtedly the theatre had a great fascination for him. Rightly or wrongly, it is evident that he was chiefly ambitious to be known as an operatic composer, since after the production of his operas he spent much time in revising and improving them. But it is open to question whether his genius really lay in that direction, or whether he can be considered Smetana's equal as a writer for the stage. In spite of the presence of that exceptional wealth of melody to which he has accustomed us, Dvořák is apt to be too symphonic, wants to develop his tunes too much to be tersely and directly dramatic. It is perhaps in comic opera, (1878)

"Der Bauer ein Schelm", that he approaches nearest to Smetana. The grand opera *Dimitrije* (on the well-known Russian historical subject) met with success at Prague in 1882; also in a revised form at Vienna ten years later. His sixth opera *Jakobin*, a comic one, came out in 1889. Among his last works there is "Der Teufel und die wilde Käthe" (1899), and at the very end of his life, *Rusalka* (Prague, 31st March 1901), and *Armida* (Prague, 25th March, 1904).

Of the magnificent *Stabat Mater* it has been said that Dvořák therein threw off all traces of his nationality, but to this I demur. The origin of the themes, especially of the solo numbers in their melodious brevity, their "naïveté", their rhythmical as well as modulatory freedom, seems to me unmistakeable. We may find their prototypes in Bohemian folk-song without much trouble; but their parallels in sacred music are not to be met with. I used the word "naïf". Well, that same "naiveté" has always struck me as one of the chief characteristics of Bohemian folk music; and throughout the long catalogue of Dvořák's works, it is to be found even in a degree which, now and then, brings portions of them perilously near to the "childlike", not to say childish. But, as that keen critic Heinrich Heine asks (in connexion with music), "Is there in art such a thing as genial originality, without naïveté?" And he answers the question himself, by saying, "Up to now, such a case has not been met with". To my mind, it is audible in the *Stabat Mater*, however much concealed by rare harmonies and the beauty of its modern instrumentation. It is just these qualities I have mentioned, apart altogether from the consummate artistic skill, and the unwonted glow imparted into church music, which stamp the work as original- and they are nothing else than racial.

The musical world then acclaimed the *Stabat Mater* as a genuine masterpiece, and the years have not altered the judgment. It brought him a commission from the Birmingham Festival Committee in 1885, and he gave them his romantic, melodious and highly coloured work "The Spectre's Bride", a work which represents his characteristic methods at their best. I am allowed to publish a letter to Mr. Littleton of Novellos dated Oct. 1884 (written when he was at work on the "Spectre's Bride", which indicates his pleasure at the speedy recognition of his genius in England: —

"My dear friend Alfred Littleton.

You will be surprised to get an English letter from me. For a man whose heart sticks to all what is English — and I am such a one — must do his best in order to express his feelings and gratitude in their own language. It is true, the writing of such an English lettèr is connected with many difficulties, but I hope I shall all of them overcome and when

I shall visit England again I shall be able to communicate you my feelings in your native tongue. — Now let us go to something else. I am still engaged in writing "The Wedding Gown" [Spectre's Bride]. Myself as well as Mr. Kaan [the librettist] are working all day. By all means I shall send you the piano arrangement and the partition later. — That you were at Paris, you have written me, but that you have bought the new oratorio "Life and Death" [mors et vita] by Gounod for the nice sum of 100,000 franks I get informed from the Wiener and Prague papers only yesterday. — Pray do not pay Mr. Gounod, who really does not need it, so immense sums, for what would be left for me? — I have to say you nothing more but that I send my best regards to you as well as to your wife, your father and mother and all about Sydenham. — In future I would ask you to write me only English letters.

Yours truly, Antonin Dvorak.

P.S. As far as I have gone through the new Oratorio (Mackenzie's) I can tell you that I enjoyed it very much and do not think to err that it is his best work. Receive my best thanks for it.

This cantata (Spectre's Bride), the first London performance of which I conducted, led to a similar request from the Leeds Festival in 1886 for which he wrote the oratorio *St. Ludmilla.* It proved to be one of his few failures. His English admirers desired and expected more of the real Dvořák; he chose however to adopt a mixed style — particularly in the choruses — which, as an expert declared at the time, resembled a portrait gallery of Handel, Mendelssohn and Haydn. In fact, he wrongly imagined that a concession to English taste would be acceptable. That there is much of his own in *St. Ludmilla* is not to be denied. But on the whole, its not (to us at least) particularly sympathetic subject, its excessive length, the agglomeration of styles, and the somewhat ponderous scoring, caused a disappointment to us, and to the composer, who felt irritated and annoyed at its reception. About this time I was thrown much together with Dvořák, and knew him intimately. Naturally shrewd, and well-read in German literature, he was at times genially disposed and inclined to chatter. But, generally speaking, he was somewhat taciturn, occasionally abrupt, and keenly sensitive to public criticism. Of his "gift" of silence, we had an amusing example at Birmingham. The Committee, in their admiration, thought that a larger cheque than the original commission promised would break the silence, but the cheque was placed silently in his pocket without even being looked at. Something of his simple life and love of nature may be gathered from this letter to myself. It is dated from Vyska by Pribzam, June, 6th, 1885: —

Mein lieber Freund.

Ich kann nicht ruhen, Ihnen von meinem Tusculum in Vyskà — ein Lebenszeichen von s i c h zu geben, aber ich bin nach d e r Londoner Aufent-

halt ein bischen faul geworden, denn ich schreibe nicht, ich befasse mich mit Musik gar nicht, und denke nur an meine jungen Bäumchen in meinem Garten der mir sehr viel Freude macht. Und ich bin sehr besorgt um dieselben, daß sie nicht zu Grunde gehen, denn wir haben in ganz Böhmen keinen Regen! Und alles sieht sehr wüst und traurig aus. Seit der Zeit wo ich hier bin hat die Erde kein Tropfen Wasser gehabt! Doch wollen wir hoffen das es besser wird. Und nun, was machen Sie und Ihre Frau und Kind? Sie schreiben gewiß fleißig und wünsche Ihnen viel Glück zu Ihrem neues großes Dramatischen Werk!

Mit großen Vergnügen höre ich das Sie zum Leiter der Novello Concerte für nächste Saison gewält sind, und freue mich daß man in England für derartige Werke einen Dirigenten gefunden hat der wirkliches Verständniss für Musik hat. Denn ein Mann als Sie wird man nicht in London finden! Sie sind der rechte Mann dafür, Sie haben Blut, Feuer und Wärme. Erlauben Sie daß ich Ihnen Glück wünsche.

Lassen Sie auch bald Etwas hören von sich.

Mit herzlichem Gruß, Ihr Freund und Verehrer Antonin Dvořak.

I had prepared the chorus for the first London production of *St. Ludmilla* which Dvořák conducted. But the verdict thereon remained unaltered, and the composer was thoroughly depressed. I remember his requesting me to conduct the second projected performance at the Crystal Palace, in his stead. But I did not care to enact the anomaly of directing the performance while the celebrated composer — whom the public doubtless wished to see at the conductor's desk — was known to be in London. So I agreed to conduct, only on condition that he left the country before the date of the performance. To this he was not inclined either, and in the end he did appear personally.

The last work he penned specially for England was a *Requiem*, again at the request of the Birmingham authorities, in 1891 (in which year he received the degree of Doctor of Music from Cambridge). In many respects it is a fine work, although it hardly approaches the height reached in the *Stabat Mater*, which remains his greatest contribution to sacred music.

An impartial study of Dvořák merits brings out the fact that his greatest works are just those in which he speaks in the idiom of his country. The not infrequent lapses into early Beethoven and Schubert (which I suspect are chiefly due do his persistent industry, as well as his facility in "getting over the ground") weaken the intrinsic value, and render unequal some of his most genial and vigorous movements. Indeed I sometimes wish that he had never told me that he liked to write and score a certain number of bars (40, I think) each day; for I have frequently imagined that I could tell the exact spot where he left off one day and continued on the next. This facility too made him sometimes careless of revision, and this is occasionally apparent in his in-

strumentation. Otherwise he would hardly have given (as in the "Spectre's Bride" for instance) an extremely difficult cadenza to the second flute, while the principal and presumably superior performer, has to listen to his probably less gifted colleague. A stroke of his pen would have remedied this. The use of extreme notes in the higher, and weak notes in the lower ranges of the wind instruments, may be set down to the same cause. But to any suggestion of alteration, he would probably have replied with Childe Harold, "What is writ, is writ". For some reason or other, certainly not from want of knowledge and skill, very extended development is not always his strongest point. He prefers at times to pour out an apparently inexhaustible supply of little melodious episodes — which he seems to "shake out of his sleeves", as the Germans say — rather than pursue his main subjects. Indeed if "economy of material" is to be considered as essential in a work of art, why then a good many of Dvořák's compositions would fall below the standard. So far from being a weakness however, I regard this as one of the most fascinating features of his individuality; another one being his amazing richness of harmonic colour, and dexterously daring use of extreme modulations which hold *nolens volens* our attention fast.

Powerful as are many of his vocal and choral productions, Dvořák is at his very best when unhampered by words, or even by a programme, and he owes his cosmopolitan successes chiefly to the sterling excellence of his orchestral and chamber music.

If we are unable to form a definite opinion on his operas, no such difficulty presents itself with regard to his orchestral works. With the five published symphonies we are fortunately in England quite familiar. The first two, respectively in *D* minor and *D* major (op. 60 and 70), may take their stand beside the very best examples of recent times. In saying this one naturally thinks of Brahms, than whom no other can be named as realising so nearly our ideals of the post-Beethoven symphony. Here, as in some of his chamber music, Dvořák comes very close to Brahms; indeed points of resemblance with Brahms, in the general outlines and "sweep" of these two symphonies, are not wanting. There is a good deal in the first and last movements of that bright and brilliant Symphony in *D* major, which reminds one of both Beethoven and Brahms. The two middle movements however are quite in Dvořáks own vein. But I take it that the really great *D* minor symphony (op. 70) ranks high among the masterpieces in this the highest art-form. Each movement holds us with a different power of its own, and all are rhythmically and melodiously strong, as well as original, from the first impressive movement to the robust and resonant finale in the major key. The next two symphonies are much less wide and comprehensive in general conception

or scope. No. 3 in *F* is a return to the almost rustic simplicity of theme, which so often appeals to us when he is in that mood; and from that point of view, it is a charming work. The least impressive is No. 4 in *G*, in which his frequent slips into the past, are a source of weakness. Much is however redeemed by the tuneful variations, which serve as a Finale. The popular No. 5 "From the New World", in which he professedly pointed the way to the American composers of the future, and wished to prove that they too possessed melodic treasures of their own, is well known. But, in spite of the great beauty of the slow movement, to me the work (especially in the Scherzo and Finale) appears a strange hybrid. The intention is carried out with much more homogeneity in the string quartet (called the "Negro"), and the quintet which immediately followed that symphony. Here the assimilation of the, to him, foreign characteristics is much more perfect and satisfactory. Like Brahms, he was always interested in national peculiarities and unfamiliar strains. His op. 24, for instance, is a set of Scottish Dances for four hands. However his hint to young America seems as yet to be unheeded. One need hardly do more than mention some of the smaller orchestral works upon which so much of his fame rests. Leaving out those of earlier date, and starting with the three genial Slavic Rhapsodies op. 45 in which he is perhaps at his nearest to Smetana's "Mein Vaterland", we have a series of good things which will always remain refreshing in their vigorous wholesomeness and sanity. Charmingly romantic too are the "Legenden" (op. 59). The overtures "Mein Heim" and *Husitzka* are contributions to patriotism, both built on popular themes already discussed. The first is a thoroughly heartfelt and fervent expression of love for his country. The latter (in which he chiefly uses the first two bars of the "War Song") is a work of almost symphonic dimensions, intensely energetic and sincere. For all that, it hardly rivals Smetana's *Tabor* in power. Further, there is a set of three Overtures (op. 91, 92, 93) with somewhat oddly contrasted titles, "In der Natur" (nature), *Carnaval* (life), and *Othello* (passion); of which the second is most widely and deservedly known as a perfect torrent of vivacity and brilliance. With *nature* Dvořák is of course on terms of intimacy. Much less so with the passions. The so-called "emotional appeal" is not his strongest point. Not to be passed over are the classic Symphonic Variations (op. 78) in *C*; and the brilliant and difficult Scherzo Capriccioso (op. 86), in which his mastery as a virtuoso on the orchestra is clearly demonstrated. Among his very last works are five Symphonic Poems, after a rather ghoulish and grim collection of popular legends by his friend the poet Erben. They are "The Water Sprite", "The Noon-Day Witch", "The Golden Spinning-Wheel", "The

Dove", and "Heroic Song". No. 3 for instance treats of a magic spinning wheel telling the tale of a wicked hag, who murders her step-daughter, and is compelled to hand over her mutilated remains piece-meal to a cunning magician. A gruesome story enough; even though it has a happy ending, since the "disjecta membra" of the victim are made to re-unite themselves, and the King marries the resurrected fair one. In four of these pieces Dvořák's simple and child-like bent of mind comes perhaps too prominently to the fore to admit of their being classed among his very best works, although passages of considerable beauty are by no means rare. The "Heroic Song" (no. 5) however, which seems to be unhampered by a programme to check the flow of his music, allows Dvořák to return to his old and vigorous "form"; indeed the piece is full of natural dignity. He also wrote three concertos, respectively for violin, pianoforte and violoncello. The latter was heard for the first time at one of our Philharmonic Concerts on the occasion of his last visit to London in 1896, and is a really fine work; but the masterly violin concerto remains first in order of merit, and has become a classic. In the greater works of both Smetana and Dvořák there is an absence of morbidity; nor is there any of that superficial emotion or manufactured enthusiasm which we meet with so frequently in the latest phases of orchestral music, this burning brilliantly on the surface, but being jejune, weak and frosty within. The music of Smetana and Dvořák is all eminently truthful — sometimes even roughly so — and quite without affectation. Dvořák is certainly unequal; sometimes small; but he rises every now and then, in wide and rhythmical "swoops", even to colossal periods.

The rich catalogue of chamber music, containing nine string quartets, a pianoforte quintet, a sextet, four trios, (with other things) would alone have won for Dvořák enduring fame. Granted that he loves a large canvas for that effective orchestral colour which he lays on (pretty thickly too) at times, I cannot share the opinion that in his chamber music he "chafes under the restraint of monochrome, wants the whole palette" and, in fact, writes it under difficulties. On the contrary, I find very little of the "orchestral" in it, although he contrives to extract great sonority from a few players. Virtuosity, to be sure, he does demand, so does Smetana; nothing that they have given us, in any genre, is easy. Even the accompaniments to Dvořák's songs are difficult; he always wants to get as much as he can out of his executants. But his hand moves with the same freedom and ease on the smaller canvas, as on the larger. In fact, chamber music seems to fit his particular genius exceptionally well, as the merest dip into the sextet in *A* will readily show.

Something over 52 of Dvořák's songs are in print. He is decidedly at his best in such as are frankly Slavonic, as the "Zigeuner Lieder"

or the Moravian "Klänge aus Mähren". In these he invests the little melodies, simple in themselves, with most interesting harmonies, and rare rhythmical swing. But in his larger efforts in this genre, such as the "Neu-Griechische Lieder" or Liebes-Lieder, one feels that he is less at home, and I confess that my admiration is tempered by reason of the ponderous accompaniments with which they are burdened.

During the rehearsals of his last opera *Armida* Dvořák was already very unwell, and complications arose which led to blood poisoning. On the first day of May 1904 he became worse, and he died suddenly while at dinner. He received the Iron Crown and Medal for Science and Art from the Government, and was Doctor of Philosophy of the Charles Ferdinand University.

With Antonin Dvořák Bohemian art may not have reached its climax. Such rare achievements ought to produce exceptional consequences. Among others of the present generation, I should mention: — Novák, an estemeed composer of chamber music and song, represented to me as one of the foremost, indeed without a rival at present; Chvála, who works with success in the same field, and is also an eminent critic; Josef Suk, Dvořák's son-in-law, known to us in England in his capacity of 2nd violin in the Bohemian Quartet, but who is rapidly making a name as a composer, (only a little while ago a symphony from his pen was produced and very favourably received); Nedbal, viola in the same Qnartet, a promising composer of opera, ("Le gros Jean"); Karel Kovařovic, composer of a number of successful operas, ballets and other works.

To conclude. Folk-song, the primary source of expression, has been seen expanding and extending until its balder and cruder forms disappear, but leaving the "iron" of it as it were in the blood of the composers. In the ascent from Krizkowsky's harmonised folk-songs, from Smetana's idealised polkas, to the perfection of Smetana's own symphonic works, and Dvořak's still greater achievements, has been seen the development of the crude material into the finished art-product; resulting in, if not an entirely new or perhaps the very highest possible form of art, yet at least a most desirable subdivision of art, bringing with it unfamiliar rhythms, harmonies and casts of melody, besides its own pathos and humour. The school has become a living thing — whose birthplace is not to be mistaken when we hear it, and all in about 40 years — like Japan. It is the strenuous effort for musical independence and individuality, which appeals to me so strongly. We here may not have the same enthusiasm for our own folk music; chiefly, I take it, because we have fortunately long ago ceased to require its stimulus in such a degree. All the same, a material similar to that which went to the

making of Bohemian art, and exhibiting even more varied complexions and qualities, lies equally ready to our hand in England. It might be better, and certainly would be much more wholesome, if we fixed our attention on it, rather than continue to imitate the eccentric and insincere poses of a decadent foreign art, which do not chime in in the least with either our character or our traditions. These death-bed moanings, and similar incoherent and morose babblings, which we are carefully informed are the expressions of the "Zeitgeist", ring false in comparison with the healthy clear tones, and forceful vigour of the music coming from the country of the Riesengebirge and the Erzgebirge.

Zur Geschichte der Suite.

Von

Tobias Norlind.

(Kalmar.)

Die Entstehung der Suitenform wird nicht selten folgenderweise erklärt: mit den Soldaten aller Nationen, welche während des dreißigjährigen Krieges Deutschland überschwemmten, kam eine Menge volkstümlicher Tänze aus aller Herren Ländern nach Deutschland. Die deutschen Musikanten griffen von diesem Sammelsurium auf, was sie für ihre Zwecke brauchen konnten, und weil die einzelnen Stücke nur kurz waren, setzten sie mehrere, welche in einem gewissen Gegensatze zu einander standen, sich durch verschiedenes Zeitmaß, verschiedenen Charakter, Tonart usw. abhoben, zu einer Suite, Reihe, Folge von kürzeren Musikstücken zusammen[1]).

Man vergißt hier erstens, daß die Suite nicht zuerst in Deutschland auftrat, zweitens, daß die Suitenform schon vor dem dreißigjährigen Kriege entstanden und ausgebildet war.

Wie Hugo Riemann[2]) es wiederholt gezeigt hat, geben uns schon Schein's *Banchetto musicale* (1617) und Paul Peurl's Newe Padoan, Intrada, Däntz und Galliarda (1611) voll ausgebildete Suiten. Hugo Riemann nennt dieses »eine überraschende Entdeckung« und glaubt mit

1) Philipp Spitta; J. S. Bach. — Monatsh. f. Musikgesch. 1892: Studien zur Geschichte der Militärmusik von Herm. Eichborn, S. 105. — H. Riemann: Wann kam die Suite auf? Monatsh. f. M. 1894. — Hortense Panum: Illustreret Musikhistorie, I, S. 442.

2) Wann kam die Suite auf? — Die Variationsform in der alten deutschen Tanzsuite. Mus. Wochenblatt 1895, Nr. 27. — Die deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Sängerhalle 1895, Nr. 8—10. — Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform. Aula 1895. — Zur Geschichte der deutschen Suite. Sammelb. d. IMG. 1905.

diesen beiden Werken bewiesen zu haben, daß »die Suite durchaus nicht eine Erfindung der französischen Suiten- und Klaviermeister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sei, sondern in Deutschland bereits zu Anfang des Jahrhunderts bestände«. Spitta hatte in seiner Bachbiographie die bereits 1600 und früher übliche Zusammenstellung der Pavane und Gagliarde betont, setzte aber hinzu, daß im übrigen ein Prinzip für die Ordnung der Tanzstücke noch nicht bestand.

Ich bedaure, daß ich weder Hugo Riemann noch Philipp Spitta hierin beistimmen kann. Ein Prinzip für die Ordnung der Tänze bestand meines Erachtens schon am Anfang des 16. Jahrhunderts, nicht nur in Deutschland, sondern vor allem auch in Italien. Ich denke mir die Geschichte der Suite etwa folgenderweise zergliedert:

I. Die Suite des 16. Jahrhunders.
II. Die Übergangszeit 1600—1630.
III. Die Suite der Pariser Lautenschule 1630—1660.
IV. Die Blütezeit der Suite 1660—1720.
V. Das Aufgehen der Suite in der Sonate 1720—1750.

I. Die Suite des 16. Jahrhunderts.

Die Tanzweise des 15. Jahrhunderts bestand hauptsächlich aus zwei Teilen: der erste im geraden Takt, der zweite im Tripeltakt. Bei der Übertragung der Tanzweise für ein Instrument wurde diese Zweiteilung beibehalten. Gewöhnlich wurde der erste Satz als langsames Schreiten, der zweite als lebhafter Springtanz aufgefaßt. In dieser Gestalt finden wir den deutschen und italienischen Tanz am Ende des 15. Jahrhunderts. Auf den deutschen »Tanz« im Ganztakt und ruhigen Tempo folgt der »Sprung« (Proportz, Tripla, Hupfauf) im Dreitakt und bewegteren Tempo. Dieser Vor- und Nachtanz entsprach den italienischen: Passamezzo (Pavana) ₵ und Saltarello (Galliarda) ₵ 3. Ein Unterschied zwischen Passamezzo und Pavana, Saltarello und Galliarda bestand ursprünglich nicht. Der italienische Passamezzo wurde in Frankreich Pavana genannt[1]), ebenso der Saltarello in Frankreich Gaillarde. Der Saltarello und die Galliarda wurden in der Regel mäßig geschwind ausgeführt. Dieser Nachtanz im Tripeltakt war gewöhnlich nur eine variationsartige Umbildung des Vortanzes. Wo der Nachtanz fehlt, steht gewöhnlich: »wird im Tripeltakt wiederholt«.

Diese Anordnung der Tänze war eine Folge des allgemeinen Tanzgebrauches des 15. Jahrhunderts, das überhaupt nur zwei Arten der Aufführungen, schreitende und springende Tänze, kannte. Mit der Erweiterung des Tanzprogrammes folgte auch eine Weiterbildung der Tanz-

1) Vgl. Besardus: *Thesaurus harmonicus* 1603. Einleitung: »*Galli non aliter suos passamezzos quam pavanas nominant*«.

zusammenstellungen. Schon im Anfang des 16. Jahrhunderts treffen wir in Italien eine dreisätzige Tanzfolge, wo die zwei letzten Tänze motivisch aus dem ersten Tanz hervorgegangen sind. In dem Lautenbuch: *Intabolatura de Lauto*, *Libro quarto*, Petrucci 1508[1]), heißen diese Tänze: Pavana — Saltarello — Piva. Der Saltarello und die Piva, beide im Tripeltakt, sind melodisch aus der Pavana entwickelt[2]). Der Saltarello wurde mäßig geschwind, die Piva rasch und hurtig ausgeführt. — Hier liegt schon die ganze Entwicklung der Suite *in nuce*: drei Tänze mit demselben melodischen Motiv und mit kontrastierendem Rhythmus.

Noch größer ist die Hindeutung auf die Suitenform in Casteliono's *Intabolatura de leuto* von 1536[3]). Hier haben wir vier Tänze in derselben Tonart zusammengefügt und sogar ein freies Nachspiel, nicht in Tanzform, als Schlußsatz. Eine Pavana wird von drei Saltarellos nebst einer *Tochata da sonare nel fine del Ballo* begleitet. Der erste Saltarello ist eine Wiederholung der Pavana im Tripeltakt, die anderen zwei sind frei hinzugekommen. Eine Erweiterung der Tanzform tritt außerdem ein, indem der zweite und dritte Saltarello, vereinzelt auch der erste Saltarello, eine sogenannte Riprese erhalten. Die Riprese[4]), die wir im 16. Jahrhundert als Anhängsel des dreiteiligen Tanzes treffen, ist nicht als eine Wiederholung derselben Melodie, sondern als eine Weiterführung des dreiteiligen Tanzes aufzufassen. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist sie mit ihrem Haupttanz eng verbunden. — Die einzelnen Tänze der Folge sind bei Casteliono nicht selten mit Variationen (*alio modo*) versehen, die vor die Riprese gestellt sind. Die *Tochata* im geraden Takt ist nur ein Postludium in 16 Takten.

Hier ist eine Übersicht der 6 Suiten:

I. *Pavana chiamata la Milanesa* — *Saltarello* — *Saltarello chiamato Rose Viole* — zwei *Alio modo* — *Riprese* — *Saltarello chiamato bel Fiore* — *Alio modo* — *Riprese* — *Tochata da sonare nel fine del Ballo*.

II. *Pavana chiam. La malcontenta* P. P. B.[5]) — *Saltarello* — *Riprese* — *Saltarello chiam. Baggino* — *Riprese* — *Saltarello chiam. Burato* P. P. B. — *Riprese* — *Tochata nel fine del Ballo*.

III. *Pavana chiam. Monta su che sonde velle* P. P. B. — *Saltarello* — *Saltarello chiam. La Torgia* — *Saltarello chiam. el Mazolo* — *Riprese* — *Tochata del divino Franc. da Milano*.

IV. *Pavana nova* — *Alio modo* — *Riprese* — *Saltarello la traditorella* — *Riprese* — *Peschatore che va cantando* — *Alio modo*.

V. *Pavana chiam. la Gombertina* P. P. B. — *Alio modo* — *Saltarello* — *Saltarello che glian strazza la focha* — *Riprese* — *Saltarello chiam. Antonola*.

VI. *Pavana chiam. la Desperata* — *Saltarello* — *Riprese* — *Saltarello chiam. la Mantuanella* — *Riprese* — *Tochatocha La Canella* [C^3 𝅝 𝅗𝅥] — *Tochata* C.

1) Bibl. Brüssel. — Der Hinweis auf die Bibliothek bezieht sich hier nur auf das von mir benutzte Exemplar.

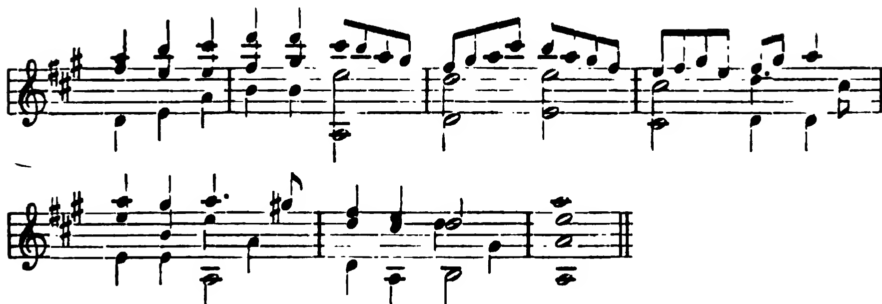
2) »*Nota che tutte le pauane hanno il su saltarello e piua*«.

3) Paris: Bibl. Nat. Vm^7 6, 209.

4) Reprinse (Hadrianus, Thysius), Represe (Waisselius), Reprisa (Ammerbach).

5) Peter Paul Borrono.

Die Tochata der ersten Suite hat folgendes Aussehen:



Zehn Jahre nach Casteliono tritt uns in dem Lautenbuch von Francesco da Milano und in Peter Paul Borrono's *Intabolatura de Lauto. Libro secundo*, Antonio Gardano 1546 1), das teilweise das vorhererwähnte Werk aus dem Jahre 1536 benutzt, dieselbe Tanzfolge entgegen. Hier wird die Zusammengehörigkeit der Tänze noch mehr durch ihre Numerierung: *Pavana et suo Saltarello primo*, *secundo*, *terzo* betont. Der erste Saltarello ist auch hier aus der Pavana entstanden, die anderen sind lose angehängt. Wo der zweite oder dritte Saltarello fehlt, steht ein Hinweis auf den Tanz einer anderen Tanzfolge. Die Pavana ist der Haupttanz. Die Tochata fehlt ganz.

Hier ein Register der Suiten:

I. Fol. 2: *Pavana detta la Borroncina dell' Eccelente* P. Paulo Borrono da Milano — *Saltarello primo — Salt. secondo detto la Duchessa — Salt. terzo detto la Barbarina.*

II. Fol. 7: *Pavana novissima: la Moniardi* P. P. B. — *Salt. primo.*

III. Fol. 8: *Pavana la Rinaldina* P. P. B. — *Per il secondo et terzo Saltarello toleti quelli de la Borroncina — Salt. primo — Salt. secondo la mezzagamba — Salt. terzo Madonna zana.*

IV. Fol. 13: *Pavana novissima* P. P. B. — *Salt. primo — Salt. secondo il Scharauclino — per il terzo Saltarello sonate il terzo de la rinaldina.*

V. Fol. 15: *Pavana Pianzolenta* P. P. B. — *Salt. primo — Salt. secundo la rocha el fuso — Salt. terzo novissimo detto che le el martello che tel fa dire — Volendo sonare le riprese toleti quelli che sono nel secondo Saltarello de la detta Pavana.*

VI. Fol. 19: *Pavana Milanesa* P. P. B. — *La detta Pavana a doy Lauti — Salt. primo — El detto Saltarello a doy Lauti — Salt. secondo non dite mai ch'io habbia il torto — Salt. terzo le pur bon ruschina.*

VII. Fol. 22: *Pavana novissima la Bella Ugazzotta* P. P. B. — *Salt. primo — Per il secondo et terzo Salt. toleti quelli de la Milanesa.*

VIII. Fol. 23: *Pavana la bella zudea* P. P. B. — *Salt. primo — Salt. secondo el Verceleso — Salt. terzo de lena su Brunetta.*

Der Erfinder dieser Suitenform, die wir jetzt in den zwei erwähnten Suitenwerken aus 1536 und 1546 gefunden haben, ist ganz sicher der Lautenmeister Peter Paul Borrono aus Milano, der fast ausschließlich

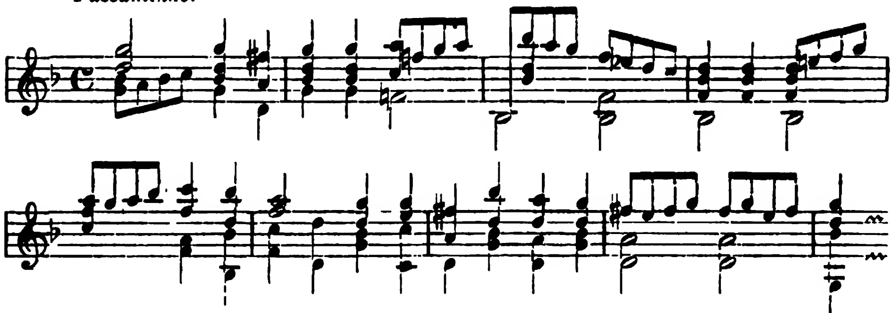
1) Bibl. Upsala. J. M. Tab.

als Autor in den beiden Lautenbüchern genannt wird. Daß sich Francesco da Milano daran beteiligt hat, ist kaum glaublich, da er eine ganz andere Folge der Tänze braucht. Eine Weiterentwicklung der Suitenform Borrono's ist so gut wie gar nicht zu verspüren.

Im Anschluß an die alte dreiteilige Tanzfolge von 1508 (Pavana-Saltarello-Piva) baute aber ein anderer italienischer Lautenmeister, Antonio Rotta, eine dreisätzige Suite auf, die für die folgende Zeit große Bedeutung erhielt. Wir finden diese neue Form in einem Lautenbuch aus dem Jahre 1546: *Intabolatura de Lauto di Messer* Antonio Rotta *Libro primo. Venetiis*[1]). Mit der alten zweisätzigen Folge: Passamezzo-Gagliarda als Ausgangspunkt bildet er, durch die Hinzufügung der dreitaktigen Padovana, eine dreiteilige Suite. Alle drei Tänze sind auf dasselbe melodische Motiv gebaut. Die Tempi der Sätze sind auch mit gutem Geschmack gewählt: Passamezzo: ♪ ♪ | Gagliarda: ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪| Padovana: ♪ 𝅘𝅥𝅯 ||. Auf den 14 ersten Blättern seines Buches gibt er uns fünf Suiten, jede in drei Sätzen.

Die Anfänge der Sätze der ersten Suite bringe ich hier:

Passamezzo.



Gagliarda.



1) Bibl. Upsala. J. M. Tab.

Padovana.



Vergleichen wir die beiden Suitenformen Borrono's und Rotta's untereinander, so treten die Vorteile der letzteren deutlich hervor. Rotta behält dasselbe Motiv durch die ganze Tanzfolge, Borrono aber nur durch die zwei ersten Sätze. Rotta ist auch in der rhythmischen Anordnung abwechslungsreicher.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt die Folge: Passamezzo — Padovana — Saltarello, bei Jacopo de Gorzanis in seinem zweiten *Libro de Intabolatura di Liuto*, Venedig 1563, auf[2]). Die motivische Einheit der drei Tänze ist ganz evident.

Eine besonders reiche Zusammenstellung der Tänze begegnet uns in der Tanzschule Caroso's: *Nobiltà di Dame* (erste Auflage [nach Chilesotti] 1577)[3]). Die Tänze haben hier meistenteils andere Namen bekommen, doch tritt die Anknüpfung an die alte dreiteilige Tanzform deutlich hervor.

Vier Suiten sind bei Caroso dreisätzig:

I. Seite 8: *Celeste Giglio*: 1. 2/4 … 2. 3/4 … 3. 3/8 …

II. Seite 45: *Alta Vittoria*: 1. 2/4 … 2. *Gagliarda*: 3/4 … 3. *Sciolta* 3/4 …

III. Seite 48: *Cortesia*: 1. 2/4 … 2. *Gagliarda*: 3/4 … 3. *Saltarello*: 3/8 …

IV. Seite 51: *Selva Amorosa*: 1. 2/4 … 2. 3/4 … 3. 3/8 …

Weitere vier Suiten sind viersätzig:

I. Seite 23: *Laura Suave*: 1. 2/4 … 2. *Gagliarda*: 6/4 … 3. *Saltarello*: 3/8 … 4. *Canario*: 3/8 …

1) Vgl. Gerle 1552 Nr. 15, 16, 17.

2) Vgl. Oscar Chilesotti: Lautenspieler des XVI. Jahrh. Leipzig 1891, S. 34.

3) Neuausgabe in: *Biblioteca di rarità musicale per cura di* Oscar Chilesotti. Vol. I, Ricordi, Milano.

II. Seite 28: *Barriera*: 1. $\frac{2}{4}$ 2a. $\frac{3}{4}$ 2b. Wiederholung der zweiten Reprise des ersten Teiles. 3a. $\frac{3}{8}$ 3b. = 2b. 4. $\frac{3}{4}$

III. Seite 35: *Altezza d'Amore*: 1. $\frac{2}{4}$ 2. *Gagliarda*: $\frac{3}{4}$ 3. *Rotta*: $\frac{3}{8}$ 4. *Canario*: $\frac{3}{8}$

IV. Seite 44: *Nido d'Amore*: 1. $\frac{2}{4}$ 2. *Gagliarda*: $\frac{3}{4}$ 3. *Rotta*: $\frac{3}{8}$ 4. *Canario*: $\frac{3}{8}$

Schließlich gibt uns Caroso eine fünfteilige Tanzfolge:

Seite 39: *Forza d'Amore*: 1. $\frac{3}{4}$ 2. $\frac{2}{4}$ 3. $\frac{3}{8}$ 4. $\frac{3}{8}$ 5. $\frac{3}{8}$

Die Bedeutung dieser Suiten wird noch dadurch erhöht, daß jede auf ein gemeinsames einheitliches Motiv gebaut ist. Die Hauptbedeutung der Tanzfolgen bei Caroso liegt in den vierteiligen Stücken mit der Canario als Schlußsatz. Gerade der letztgenannte Tanz deutet klar auf die Suite des 17. Jahrhunderts, wo oft eine Canarie statt einer Gigue den Schluß bildet.

Wir müssen im 16. Jahrhundert meines Erachtens mit zwei verschiedenen Canarieformen rechnen. Die ältere bei Tabourot beschriebene, die u. a. in dem Lautenbuch Thysius' Nr. 435[3]) vorkommt, hat folgenden Rhythmus: . Sie steht in keinem Zusammenhang mit der Gigue des 17. Jahrhunderts. Die Canarie bei Caroso ist aber ein lebhafter Tanz mit dem Rhythmus: und deutet klar auf die englische Gigue.

Bei der Überführung der italienischen Suitenform nach Deutschland in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschieht zuerst keine Änderung in der Zusammenstellung. Das erste deutsche Lautenbuch mit dreisätzigen Tanzfolgen, »Ein neues sehr künstlich Lautenbuch« 1552 von Hans Gerle[2]), kann nicht als ein selbständiges Werk gelten. Es besteht lediglich aus Übertragungen italienischer Kompositionen. So weit meine Vergleichungen gehen, sind folgende italienische Lautenbücher benutzt:

1. A. Casteliono: *Intabolatura de diversi authori*, Milano 1536.
2. A. Rotta: *Intabolatura*, Venedig 1546.
3. Franc. da Milano *et* Peter Paul Borrono: *Intabolatura*, Venedig 1546.
4. Johan Maria: *Intabolatura*, Venedig 1546.
5. Simon Gintzler: *Intabolatura*, Venedig 1547.

Von diesen Lautenbüchern wissen wir schon, daß Casteliono (1536) und P. P. Borrono (1546) die Tanzfolge: Pavana — 3 Saltarelli, Rotta

---

1) J. P. N. Land: *Het Luitboek van Thysius*. Amsterdam 1889. S. 387.
2) Kgl. Bibl. Berlin.

(1546): Passamezzo — Galliarda — Padovana, hatten. Gerle begnügt sich, einzelne Tänze seiner Quellen herauszunehmen, und bekommt dadurch nur ausnahmsweise abgeschlossene Tanzfolgen. Den ersten Saltarello bei P. P. Borrono behält er als mit der Pavana zusammengehörig; die anderen Saltarelli kommen nur gelegentlich hinzu. Bei den Rotta entnommenen folgt er aber der ursprünglichen Reihe ganz genau, weil der Saltarello und die Padovana aus dem Passamezzo entwickelt waren. Am Ende seines Buches setzt er die *Tochatocha La canella*, die wir schon als den vierten Satz der letzten Suite des Lautenbuches Casteliono's kennen gelernt haben.

Ein anderes Werk mit dreisätzigen Tanzfolgen gab H. J. Wecker in demselben Jahr (1552) heraus[1]. Er folgt der Anordnung Rotta's: Passamezzo — Saltarello — Padovana.

Eine besondere Bedeutung für die Suite des 16. Jahrhunderts in Deutschland sollte die Riprese bekommen. In Italien war sie entweder mit dem Saltarello eng verbunden oder statt der Padovana gesetzt. In Deutschland erhielt sie aber allmählich eine selbständige Stellung.

Im ersten Lautenbuch von Melchior Neysidler (1566)[2] ist die Riprese zwar noch mit dem Saltarello verknüpft, hat aber einen ganz selbständigen Charakter. Nur zwei dreisätzige Tanzfolgen kommen vor:

S. 23: *Passamezzo antico — il suo Saltarello con la ripresa.*
S. 27: *Passamezzo la Milanese — il suo Saltarello con la ripresa.*

Die zwei Passamezzi im zweiten Lautenbuch Neysidler's (1566) haben keine Ripresen.

Der Saltarello des ersten Lautenbuches folgt dem Passamezzo ganz genau, bis die Riprese einsetzt, um die letzten Figuren des Saltarellos weiterzuführen. Die Ripresebehandlung bei Neysidler hebt sich hoch über die Tanzbearbeitungen seiner Zeit. Durch das Beibehalten eines bestimmten Themas und wegen der Durchführung desselben ist die Riprese fast als eine Coda im modernen Sinne aufzufassen. Mit einem Tanze hat sie keine Ähnlichkeit, sondern ist vielmehr ein freies Instrumentalstück.

Als Beispiel setze ich die Riprese der ersten Suite her:



1) »Tenor-Lautenbuch von mancherley schönen stucken.« Basel 1552. Bibl. Wernigerode, Nr. 273.

2) *Il primo libro intabolatura di Liuto.* Venetia, Antonio Gardano, 1566. Bibl. Upsala. J. M. Tab.



Die Riprese statt Nachtanz kommt ausnahmsweise vor: z. B. in Thysius' Lautenbuch Nr. 436 1) *La chasse*, wo die Riprese eigentümlicherweise im Tripeltakt den ersten Teil des in Dur geschriebenen Motives des Haupttanzes in Moll wiedergibt.

E. N. Ammerbach (1571)2) stellt in zwei Tanzfolgen die Riprese nach dem Vortanz und im geraden Takt. Die Gaillarde bildet im Tripeltakt nur das Motiv des Vortanzes aus, ohne auf die Riprese Rücksicht zu nehmen. Eine Folge wird außerdem viersätzig, indem nach dem Saltarello noch eine Riprese gesetzt wird:

1. *Passamezzo* — *La Reprisa* — *Gaillarde.*
2. *Passamezzo d'Angleterre* — *La Reprisa* — *Proportz* oder *Gaillarde.*
3. *Passamezzo Itali* auf den langen duplen Takt — *La Reprisa* — *Saltarello* — *altera cum Reprisa.*

1) Land a. a. O. S. 387.

2) »Orgel- oder Instrument-Tabulatur.« Leipzig 1571. Bibl. Kopenhagen.

Volle Selbständigkeit sollte die Riprese bei Mattheus Waisselius (1573)[1]) erhalten. Im Anschluß an Antonio Rotta oder vielmehr Jacopo de Gorzanis' vorhererwähntes Lautenbuch (1563) gibt er uns vier Suiten mit der Anordnung: Passamezzo — Padovana — Saltarello. Nebst diesen erhalten wir auch vier viersätzige Suiten mit der Riprese als einem selbständigen Schlußsatz. Die Riprese hat hier, im Gegensatz zu Melchior Neysidler, einen festen Rhythmus im 3/4-Takt: ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ ||.

Der Anfang der ersten viersätzigen Suite lautet:

Passamezzo.



La sua Padoana.



El suo Saltarello.



Le Represe.



Im zweiten Lautenbuch von Waisselius (1592)[2]) ist zwar die Padovana weggefallen; die Riprese hat aber ihre Stellung als Schlußsatz mit dem typischen Rhythmus: ♪ ♪ ♪ | ♪ 𝄿 ♪ || beibehalten. Im Anschluß an die viersätzige Suite bei Ammerbach hat ein *Passamezzo commune* zwei Ripresen, eine im geraden Takt als Nachstück auf den Passamezzo, eine im ungeraden Takt als Schlußsatz nach dem Saltarello. Die letzte

---

1) *Tabulatura per* Matthaeum Waisselium *Bartisteinensem Borussum Anno* 1573. Bibl. München.

2) »Lautenbuch.« Gedruckt zu Frankfurt a. O. 1592. Bibl. Berlin.

Riprese ist nur eine Umbildung der ersteren. Eine Eigentümlichkeit bei Waisselius ist außerdem, daß die Riprese niemals in derselben Tonart wie die Vortänze, sondern stets in der Dominante oder Unterdominante der Haupttonart steht.

Die Riprese als dritter, selbständiger Satz kommt außerdem bei Hadrianus (1584)[1]) vor. Hier steht die Riprese in der Haupttonart und schließt sich den Vortänzen näher an. Hadrianus macht auch einen guten Ansatz, die Tänze nach Tonarten in Gruppen zu ordnen, eine Neuheit, die für die folgende Zeit von Bedeutung werden sollte. Er gibt uns fünf Suiten in *C*, *D*, *F*, *G*, *C*. Vor jeder Suite ist die Tonart genau angegeben. Die erste Tanzfolge erscheint außerdem durch den Wechsel von Moll und Dur zwischen der Gaillarde und der Ripresa bemerkenswert:

Passamezzo per le moll ex C sol fa ut F. 48b:



Galliarde F. 53a.



Riprese F. 54b.



Die Riprese wird noch einmal bei J. B. Besardus (1603)[2]) in einem Passamezzo mit Variationen von Diomedes aus Venedig (Fol. 100) gebraucht, wo eine Riprese von Laurencini nach der letzten Variation zugefügt wird. Besardus gruppiert auch die Tänze nach den Tonarten und scheidet prinzipiell zwischen Dur und Moll. Die Tonarten folgen nacheinander in der Ordnung: *G* moll — *G* dur — *F* moll — *F* dur — *D* moll — *D* dur — *E* dur — *C* dur — Cmoll — *A* moll — *B* moll — *B* dur.

Am Ende des 16. Jahrhunderts waren die Tänze allmählich selbständige Kompositionen geworden, die dem Tanzsaal entwachsen waren. Dies tritt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts deutlich hervor, indem die Tänze nicht selten mit Variationen versehen werden. Mit dieser künstlerischen Ausarbeitung eines Themas wurde der Tanz ein Kunstwerk, besonders da die größten Künstler der Zeit sich seiner an-

1) *Pratum musicum.* Zweite Auflage 1600. Bibl. Kopenhagen.

2) *Thesaurus harmonicus.* Köln 1603. Bibl. Berlin.

nahmen. Die Suite des 16. Jahrhunderts enthält nur Tänze eines besonderen Landes. Jetzt um die Wende des 16. Jahrhunderts kommen Tänze anderer Länder hinzu, und sowohl italienische als französische und deutsche Tänze vereinigen sich, um eine neue Form zu schaffen. Große Bedeutung erhalten jetzt vornehmlich die französischen Tänze.

Frankreich kannte schon am Anfang des 16. Jahrhunderts eine dreiteilige Tanzfolge, nämlich die Basses-dances. Ch. de Bourgueville gibt uns um das Jahr 1520 folgende Beschreibung der Basse-dance:

An den Festen der h. Katharina und des h. Nikolaus und an den Königstagen führte man in den Schulen Tänze auf, wie solche im ganzen Königreiche gebräuchlich waren (basses-dances); sie bestanden in *reverences simples*, *doubles*, *reprinses*, *branles*. Dann tanzte man zum Schluß *le tordion* oder *le bal* oder *la gaillarde*[1]).

Die Basses-dances, welche in den beiden ältesten Lautenbüchern (1507)[2]) vorkommen, sind nur einsätzig. Erst 1529 treffen wir sie dreiteilig: *Dixhuits basses-dances garnies de Recoupes et Tordions*, Attaignant 1529[3]). Schon der Titel sagt uns hier, daß wir mit einem Haupttanz und zwei Nachtänzen zu tun haben. Das Buch gibt uns in allem achtzehn Basses-dances, von denen aber nur die Hälfte aus drei Sätzen besteht[4]). Was den Takt des Haupttanzes betrifft, kommen zwei Formen vor: $^4/_4$ (sechsmal) — $^3/_4$ (zwölfmal). Die Recoupes und Tordions haben alle Tripeltakt. Nur eine Basse-dance ist ausnahmsweise mit einer Variation versehen.

Zu einer Weiterentwicklung dieser dreiteiligen Tanzfolge kam es in Frankreich im ganzen 16. Jahrhundert nicht.

II. Die Übergangszeit 1600—1630.

Durch das Freiwerden der Tänze am Ende des 16. Jahrhunderts wurden die geschlossene Form der Tanzfolgen aufgelöst und die einzelnen Tänze in Tanzgattungen zusammengeführt. In den Tanzsammlungen stehen daher alle Passamezzi und Pavanen auf einem Platz, danach alle Gaillarden. Nur bei der Ordnung der Tanzgattungen herrschte noch ein bestimmtes Prinzip, an dessen Hand wir die Weiterentwicklung der Suitenform genau verfolgen können. Ehe wir die Ordnung der Tänze näher behandeln, wollen wir eine Übersicht der am Ende des 16. Jahrhunderts vorkommenden Tänze geben.

In Italien leben noch die Pavana und die Galliarda. Die Namen Passamezzo und Saltarello kommen nur vereinzelt vor. Die Padovana im Tripeltakt verschwindet[5]). Zwei neue Tänze, die Intrada im ruhigen

1) Vgl. Schletterer: Geschichte der Spielmannszunft. Berlin 1884, S. 99.

2) *Intabolatura de Lauto. Libro primo et secundo.* Kgl. Bibl. Berlin.

3) Kgl. Bibl. Berlin.

4) Die neun mit Recoupes und Tordions befinden sich auf Fol. 1, 3, 9, 10, 11, 13, 25, 27, 31.

5) »*Pavana Italicum nomen nil aliud est quam Paduana, id est Passamezzo et plerique*« heißt es in der Einleitung zum *Thesaurus harmonicus* 1603.

$^4/_4$-Takt und die Courante im bewegteren Tripeltakt, werden nach 1580 immer häufiger in den Tanzbüchern. Von den französischen Tänzen erhalten am Ende des Jahrhunderts der Ballet und die Volte die größte Bedeutung. In Deutschland haben wir den schon um das Jahr 1550 unter seinem französischen Namen bekannten Tanz Allemande. Schließlich tritt auch ein englischer Tanz, Gigue, am Anfang des 17. Jahrhunderts hinzu.

Dieses Tanzmaterial ordnet man nun nach bestimmten Prinzipien. Am Anfang jeder Tanzsammlung stehen gewöhnlich die beiden alten Tänze: Pavana — Gaillarde. Nach diesen beiden kommt dann gewöhnlich die Allemande. Diese Ordnung: Pavana — Gaillarde — Allemande finden wir u. a. in folgenden Musikbüchern:

1573: M. Waisselius: *Tabulatura.* Frankfurt a. d. O.
1577: B. Schmid: Zwei Bücher einer neuen kunstlichen Tabulatur. Straßburg.
1584: E. Hadrianus: *Pratum musicum.* Antwerpen.
1594: A. Denss: *Florilegium omnis fere generis cantionum.* Köln.
1601: J. van den Hove: *Florida sive Cantiones.* Antwerpen.
1603: J. B. Besardus: *Thesaurus harmonicus.* Köln.
1609: W. Brade: Paduanen, Galliarden auf allen musikal. Instrumenten. Hamburg.
1610: J. Dowland: *Varietie of Lute-lessons.* London.
1610: W. Corkine: *Ayres to sing and play to the Lute and Basse-Violl.* London
1625: J. Stade: *Opusculum novum* von Pavanen, Galliarden. Nürnberg.

Der Allemande folgt dann gewöhnlich die Courante. Die Ordnung: Allemande — Courante, die für das 17. Jahrhundert so maßgebend werden sollte, bestand schon im 16. Jahrhundert. Wir wollen hier nur folgende Tanzbücher nennen:

1577: Schmid: Zwei Bücher einer neuen Tabulatur.
1594: Denss: *Florilegium fere generis cantionum.*
1601: Hove: *Florida sive Cantiones.*
1609: Brade: Neue auserlesene Paduanen.
1610: Dowland: *Varietie of Lute-lessons.*
1610: W. Corkine: *Ayres to sing and play to the Lute.*
1617: W. Brade: Neue auserlesene liebliche Branles, Intraden. Hamburg.
1625: J. Stade: *Opusculum novum.* Nürnberg.

Oft konnte die Allemande weggelassen werden, und die Folge wurde dann: Pavana — Gaillarde — Courante; so ist es der Fall in:

1611: Th. Simpson: Newe Pavanen, Gaillarden, Couranten und Volten. Frankf.
1617: J. H. Schein: *Banchetto musicale.* Leipzig.

Die Folge: Gaillarde — Courante kommt außerdem vor:

c. 1600: Cod. Chilesotti[1].
1614: Büchner: *Serria* von schönen Vilanellen, Galliarden. Nürnberg.
1615: J. H. Kapsberger: *Libro primo de Balli, Gagliarde e Correnti.* Rom.
1616: G. Frescobaldi: *Il secondo libro de Toccati.* Roma.
1617: J. B. Besardus: *Novus Partus.* Köln.

1) O. Chilesotti: *Da un Codice* Lautenbuch *del Cinquecento.* Leipzig 1890.

1624: N. Bleyer: Neue Paduanen, Gaillarden. Erster Theil. Leipzig.
1626: J. Posch: Musicalische Ehre- und Tafel-Freudt. Nürnberg.
1627: P. Ugherio: *Suonate, Balletti, Gagliarde e Correnti.* Milano.

Nach den Couranten stehen wiederum gewöhnlich Volten, wie in folgenden Werken:

1594: A. Denss: *Florilegium omnis cantionum.*
c. 1600: Cod. Chilesotti.
1603: A. Weishan: *Silvae musicales libri* VII. Köln.
1603: J. B. Besardus: *Thesaurus harmonicus.*
1610: Dowland: *Varietie of Lute-lessons.* London.
1611: Th. Simpson: Newe Pavanen, Galliarden. Frankfurt.
1617: W. Brade: Neue auserlesene liebliche Branles. Hamburg.
1620: Per Brahe: Liederbuch[1]).

Nicht selten stehen die Volten vor den Couranten, so bei:

1577: Schmid: Zwei Bücher einer neuen Tabulatur. Straßburg.
1610: A. Francisque: *Le Thrésor d'Orphée livre de tablature.* Paris.
1621: W. Brade: Newe lustige Volten, Couranten. Frankfurt a. d. O.

Die Intrada, welche in dieser Übergangszeit eine wichtige Stellung einnimmt, wird gewöhnlich hinter die Gaillarde gestellt. Die Tanzfolge Pavana — Gaillarde— Intrada finden wir in:

1611: V. Otto: Newe Paduanen, Galliarden, Intraden und Couranten. Leipzig.
1614: M. Mercker: Newe künstliche musikalische Fugen. Frankfurt a. M.
1615: D. Selichius: *Prodomus exercitationum musicum.* Wittenberg.

Die Konstellation: Ballade — Gaillarde — Intrada ist auch nicht selten:

1605: Hassler: Lustgarten neuer teutscher Gesäng. Nürnberg.

Die Umkehrung: Intrada — Gaillarde tritt auf in:

1608: Chr. Demantius: *Conviviorum Deliciae,* newe liebliche Intraden. Nürnberg.
1615: A. Eichhorn: Schöne ausserlesene gantz newe Intraden. Nürnberg.
1617: J. Schultze: XL newe ausserlesene schöne Intraden. Hamburg.
1618: P. Peuerl: Etliche lustige Paduanen, Intraden. Nürnberg.

Die Folge: Intrada — Pavana ist in folgenden Werken zu finden:

1593: Ms. *Z. 115* Kgl. Bibl. Berlin. (Klavierbuch.)
1616: C. Hagius: Newe künstliche musikalische Intraden. Nürnberg.
1617: C. Hagius: Musikalische Intraden, Pavanen. Nürnberg.

Schließlich kann auch die Intrada einen deutschen »Tanz« hinter sich haben, wie bei:

1605: Coler: Newe liebliche vnd artige Intraden. Jena.
1611: P. Peurl: Newe Padouan, Intrada, Däntz und Galliarda.
1619: Christinius in Altenberg: Newer weltlicher Lieder, Paduanen, Intradent
1626: J. Posch: Musikalische Ehre- und Tafel-Freudt. Nürnberg.

---

1) Ein Liederbuch aus der Bibl. Skokloster, Schweden. 45 Blätter. Der Anfang des Buches enthält Lautenstücke in der französischen Lautentabulatur. Blatt 1 ha die Bezeichnung: »Petrus Brahe. Jan. 1620. Giessae.«

Die Stellung der Gigue ist nicht feststehend.

Bei Th. Robinson (1603): *The Schoole of Musicke*[1], haben wir die Folge: Gigue—Allemande, bei Th. Ford (1607): *Musicke of sundrie Kindes*[2]: Allemande—Toye[3]—Gigue.

Sehr bezeichnend für diese Übergangszeit ist es, daß keine Folge zur Alleinherrschaft gelangen kann. Die Folge: Pavana — Gaillarde — Allemande überwiegt zwar weitaus, unbestritten steht sie aber nicht da.

Im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts beginnt man, im Anschluß an die Suite des 16. Jahrhunderts, die Tänze wieder in Gruppen zu ordnen und die Behandlung eines bestimmten Motives durch alle Tänze als Prinzip aufzustellen. Diese Form wird jedoch nicht überall durchgeführt. Gute Beispiele der neuen durchgearbeiteten Suite finden wir jedoch in Peurl's Newe Padouan (1611) und Schein's *Banchetto musicale* (1617). Schein stellt: Pavana — Galliarda — Courante — Allemande — Tripla zusammen und sagt, daß er sie »in der Ordnung allwege also gesetzet, daß sie beydes in Tono und Inventione einander fein respondiren«.

III. Die Suite der Pariser Lautenschule 1630—1660.

Mit dem Auftreten des spanischen Tanzes Sarabande in Frankreich bekommt die Suite bald eine feststehende Form, die das Muster der folgenden Zeit wird. Die Sarabande erhielt ihren Platz nach der Courante, so daß wir nun die Folge: Allemande — Courante — Sarabande bekommen.

Wie früh diese Zusammenstellung bereits angewendet wurde, zeigt uns ein handschriftliches Klavierbuch aus der Bibliothek Kopenhagen[4]. Einige Tänze sind am 3. Januar 1626 eingetragen (Fol. 2—3). Bei diesen ist die Ordnung: Allemande — Courante — Sarabande. Am 3. Januar 1639 sind folgende Tänze eingeschrieben, die nebeneinander gestellt und von einem Praeludium eingeleitet sind: Fol. 13—15: Intonation — Sarabande — 3 Couranten[5]. Fol. 16—19: Praeludium — Courante — Allemande (mit *Alio modo*) — Courante — Sarabande. Wir können aber diese Tanzfolgen bloß Vorstudien einer neuen Suite nennen; denn sie sind alle nur lose aneinander gefügt und entbehren jeder zyklischen Anordnung.

---

1) Brit. Mus. K. R. d. 1. London.

2) Brit. Mus. K. 2. g. 13.

3) Toies: kleine englische Tänze, die oft in Zusammenhang mit den Gigues stehen.

4) Gl. Kongl. Samml. Nr. 376.

5) Die erste Courante ist mit einer Variation (Double) versehen.

Der französischen Lautenmusik war es vorbehalten, hier eine neue Kunstform zu schaffen. Die Stimmung einer Laute war eine recht schwierige Sache und forderte viel Zeit, umsomehr, als man bei einer neuen Tonart oft die Laute umstimmen mußte. Um daher das Spielen zu erleichtern, wurde es notwendig, die Tonarten streng zu sondern. Jede Tonart bekam daher eine gewisse Sammlung Tänze, die nach bestimmten Gesetzen geordnet wurden. An den Anfang stellte man ein kleines Präludium, das gewöhnlich ohne Takteinteilung und von unbestimmtem Rhythmus war. Ein solches Praeludium finden wir schon in der obenerwähnten Kopenhagener Handschrift, und es wird nach 1630 immer häufiger angewendet[1]). Die Haupttänze nach dem Praeludium wurden die bekannten: Allemande — Courante — Sarabande. Die Stelle der Allemande konnte auch eine Pavana einnehmen, oder man setzte beide, die Pavana wie die Allemande, nebeneinander. Nach der Sarabande kam dann die englische Gigue. Die Stellung dieses letztgenannten Tanzes war aber noch im ganzen 17. Jahrhundert recht schwankend. Die übrigen Tänze, wie Gavotte, Passacaille, Bourrée, Rigaudon, Chaconne, wurden entweder zwischen die Sarabande und Gigue oder zuletzt in eine Reihe nach der Gigue gestellt. Ein eigentümliches, für die ganze französische Lautenmusik bezeichnendes Stück ist das sogenannte *Tombeau*, in ruhigem, würdigem Tempo. Ein solches Tombeau ließ man nicht selten dem Praeludium folgen, ja ersetzte sogar mit ihm die Allemande gänzlich. Sämtliche Tänze konnten schließlich auch verdoppelt werden, doch wurde es bald Mode, nur die Couranten zu vervielfältigen. Die alte Variationskunst der Tänze kam noch hinzu, um das ganze zu beleben. Solche Variationen bekamen den französischen Namen Doubles.

In den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts lebte in Paris der Lautenmeister Denis Gaultier, der dort eine Schule bildete, die von großem Einfluß auf die Instrumentalmusik der folgenden Zeit wurde[2]). Dieser Lautenschule gebührt ganz sicher die Ehre, die neue Suite ausgebildet zu haben. Das älteste mir bekannte Lautenbuch, der Pariser Lautenschule angehörend, ist eine Handschrift aus der Bibliothek Finspång[3]) mit der Bezeichnung: *Ludovicus de Geer A Paris le 8 Septemb. A:o 1639.* Unter vielen nicht näher geordneten Tanzfolgen tritt hier die Ordnung: Praeludium — Allemande — Sarabande, recht deutlich hervor.

1) Die Einführung des Präludiums in die Suite gehört daher meines Erachtens nicht der deutschen Musik und auch nicht den fünfziger Jahren an, wie H. Riemann meint (Zur Geschichte der deutschen Suite, S. 503), sondern vielmehr der französischen Musik, wo es schon um 1630 auftritt.

2) Oskar Fleischer: Denis Gaultier. Vierteljahrsschr. f. Musikw. II, 1886.

3) Jetzt Stadt-Bibl. Norrköping, Schweden.

Aus etwa derselben Zeit (vielleicht etwas später) ist das Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema[1]. Hier finden wir folgende Suiten:

I. S. 1—2: *Allemande — Courante — Sarabande.*
II. S. 7—9: *Präludium — Allemande — Courante — Sarabande.*
III. S. 11—14: *Präludium — Allemande — Courante — Sarabande.*
IV. S. 15—18: *Allemande — Courante — Double — Sarabande.*
V. S. 20—23: *Präludium — Allemande — Courante — Sarabande.*

Das nächste Tabulaturbuch der Lautenschule, ca. 1645—50 geschrieben, befindet sich in der Bibl. Nat. zu Paris[2]. Die Tänze sind hier nicht so klar geordnet. Wir wollen nur nennen:

I. *Präludium — 3 Couranten — 2 Allemanden — Volte.*
II. *2 Allemanden — 5 Couranten — Sarabande — Canarie.*
III. *Allemande — Sarabande — Courante — Gigue.*
IV. *Präludium — 2 Allemanden — Sarabande.*
V. *Allemande — Courante — 2 Sarabanden.*
VI. *Allemande — Sarabande — Gigue.*

In die Zeit von 1650—55 fällt dann der Hamiltoncodex[3]. Hier sind die Stücke nur selten mit dem Tanznamen bezeichnet, und es wird daher schwer, die Tanzfolgen überall festzustellen. Zwei Folgen sind aber deutlich genug:

I. Präludium — Allemande — 3 Couranten — Gigue — Sarabande (Nr. 8—14).
II. Allemande — Courante — Double — 2 Couranten — Sarabande (Nr. 26—33).

Schließlich ist noch eine in den fünfziger Jahren entstandene Handschrift aus der obenerwähnten Bibliothek zu Finspång[4] zu nennen, wo die nachher feststehende Folge: Allemande $\mathbb{C}$ — Courante $^3/_4$ — Sarabande $^3/_4$ — Gigue $^{12}/_8$ auftritt.

Die Tanzfolgen der Lautenmusik wurden bald für die ganze Instrumentalmusik maßgebend.

Eine bedeutende Sammlung Tänze für Violen, aus den Jahren 1651 bis 62, besitzt die Bibliothek zu Upsala[5]. Sie haben eine interessante Geschichte. Im Jahre 1647 waren sechs französische Violisten nach Stockholm gekommen und fanden am Hofe Anstellung[6]. Diese Musikanten brachten die Kenntnis der neuen französischen Instrumentalmusik nach Schweden. Die am Hofe gespielten Tänze wurden in das obenerwähnte Buch eingetragen. Mit den übrigen Musikalien kam das Buch später nach der Bibliothek Upsala. Die Handschrift steht also im

1) Kgl. Bibl. Berlin, Nr. 20052.
2) Vm[7] 6211.
3) Kupferstichkabinet Berlin. Vgl. Fleischer a. a. O., S. 89—180.
4) Nr. 1136, 2.
5) J. M. Tab. Nr. 109.
6) Schloßarchiv Stockholm.

direkten Zusammenhang mit der französischen Musik von der Mitte des 17. Jahrhunderts. Die Anordnung der Tänze ist hier ziemlich konstant:

3mal: *Allemande* — 1 *Courante* — *Sarabande* (Fol. 10, 36, 54)[1].
9mal: *Allemande* — 2 *Couranten* — *Sarabande* (Fol. 6, 18, 37, 42, 44, 60, 62, 64, 87).
3mal: *Allemande* — 3 *Couranten* — *Sarabande* (Fol. 4, 40, 56).
1mal: *Allemande* — 4 *Couranten* — *Sarabande* (Fol. 81).
1mal: *Pavana* — 2 *Couranten* — *Sarabande* (Fol. 99)[2].
1mal: *Allemande* — *Gaillarde* (Fol. 21).
1mal: *Allemande* — *Gaillarde* — 4 *Couranten* — *Sarabande* (Fol. 58).
1mal: *Sinfonia* — *Allemande* — 4 *Couranten* — *Sarabande* — *Bourrée* (Fol. 70).

Eine ganz eigenartige Tonfolge, die ich merkwürdigerweise nur in schwedischen Quellen gefunden habe, ist hier zum ersten Male zu treffen:

3mal: *Branle* — *Branle gay* — *Amener* — *Double* — *Montirande* — *Gavott* — 2 *Couranten* — *Sarabande* (Fol. 8, 72, 91).

Noch einige Varianten kommen vor:

2mal: *Allemande* — *Branle* — *Branle gay* — *Amener* — *Double* — *Montirande* — *Gavott* — 2 *Couranten* — *Sarabande* (Fol. 11, 27).
1mal: *Präludium* — *Branle* — *Branle gay* — *Amener* — *Double* — *Montirande* — *Gavott* — 2 *Couranten* — *Sarabande* (Fol. 51).
1mal: *Allemande* — *Branle* — *Branle gay* — *Amener* — *Courante* — *Sarabande* (Fol. 67).
1mal: *Branle* — *Branle gay* — *Amener* — *Double* — *Gavott* — 4 *Couranten* (Fol. 46).
1mal: *Branle* — *Branle simple* — *Branle gay* — *Amener* — *Double* — *Montirande* — 2 *Gavotten* — 3 *Couranten* (Fol. 78).

Diese eigentümliche Suitenform treffen wir außerdem in den von J. Ecorcheville[3]) erwähnten Handschriften der Bibliothek in Kassel. Die Folge: Branle — Branle gay — Amener. — Gavotte — Courante — Sarabande kommt hier nicht weniger als achtmal vor.

Die Handschrift Nr. *9098* in Finspång aus etwa derselben Zeit gibt uns noch:

I. *Branle* — *Branle gay* — *Amener*[4]) — *Gavott* — *Ballet* — *Courante.*
II. *Branle* — *Branle gay* — *Amener* — *Gavott* — *Courante.*
III. *Branle* — *Branle gay* — *Amener* — *Gavott.*

Fünfzig Jahre später sehen wir in dem Ternstedt'schen Klavierbuch[5]), 1712 eingeschrieben, die Tanzfolge: Seite 10: Branle — Branle gay — Amener — Gavott.

1) Fol. 54: 1655 eingeschrieben.

2) 1662 eingeschrieben.

3) *Note sur un fonds de musique française de la Bibl. de Cassel.* Sammelb. der IMG., V. S. 155. Diese Handschriften gehören, wie ich später zeigen werde, nicht der französischen Musikgeschichte, sondern der schwedischen an. Die Signatur G. D. ist nicht, wie E. meint: G. Dumanoir, sondern vielmehr Gustaf Düben zu deuten.

4) Hier überall: *Branle de Amener* genannt.

5) Bibl. Upsala. J. M. Tab., Nr. 110.

Wer der Erfinder dieser Tanzfolge sein soll, ist schwer zu erraten. Daß sie in Schweden entstanden ist, wage ich nicht zu behaupten.

IV. Die Blütezeit der Suite 1660—1720.

Während Frankreich neue Formen ausbildete, blieb man in Deutschland vorläufig noch bei den Formen der Übergangszeit stehen. Die alte Form: Pavana — Gaillarde — Intrada kommt noch bei D. Oberndörffer (1650): *Allegrezza Musicale*, Frankf. a. M., vor. Die Folge: Intrada — Gaillarde — Courante, die wir schon bei Eichhorn (1615) fanden, tritt bei J. G. Löwe (1658): Sinfonien, Intraden, Gagliarden, Bremen, und J. C. Horn (1675): *Parergon Musicum*, bestehend in lustigen Intraden. Sechster Teil, Leipzig, wieder auf.

Mit der neuen Sarabande im Ansehen wetteifert das alte Ballet. Schon bei J. d'Estrac (1564): *Quatre livres de danseries*, Paris, kommt die Folge: Pavana — Ballet — Volte vor, und bei Per Brahe (1620) die Ordnung: Ballet — Courante — Volte. Da nun die Sarabande nach Deutschland kam, stellte man das Ballet zwischen Courante und Sarabande. So ist es der Fall u. a. in folgenden Werken:

1639: A. Hammerschmidt: Newe Paduanen. Erster Fleiss und Ander Theil.
1645: Rosenmüller: Paduanen. Allemanden, Couranten.
1656; W. Fabricius: *Deliciæ Harmonicæ.*
1667: E. Reusner: *Deliciæ testudinis.*
1672: J. C. Horn: *Parergon Musicum.* Dritter Theil. Leipzig.
1675: J. C. Horn: *Parergon Musicum.* Fünfter und sechster Theil.
1685: J. Scheiffelhut: Lieblicher Frühlingsanfang.
1686: J. Penelius: *Musica curiosa Lipsiaca.* Leipzig.

Die Folge: Pavana — Gaillarde — Ballet findet folgende Bearbeiter:

1641: Vierdanck: Erster Theil newer Paduanen. Gagliarden. Rostock.
1652: L. Knoep: Paduanen, Gaillarden.
1652: W. C. Briegel: X Paduanen, X Gaillarden. Erfurt.
1659: Gr. Zuber: Paduanen, Gaillarden. Zweiter Theil. Frankfurt a. M.
1660: L. Knoep: Paduanen, Gaillarden, Balletten. Bremen.

Die alten Tänze Pavana und Gaillarde sind zwar nach 1650 selten; daß sie aber, wie H. Riemann meint, »fast ganz verschwinden«, ist doch etwas zuviel gesagt. Die Pavana und die Gaillarde kommen beide, so weit mir bekannt, nach 1650 in folgenden Werken vor:

1651: Chr. Hildebrand: Auserlesene Paduanen und Gagliarden. Hamburg.
1652: W. C. Briegel: X Paduanen. Erfurt.
1652: L. Knoep: Paduanen, Gaillarden. Bremen.
1659: Gr. Zuber: Paduanen, Gagliarden. Frankfurt a. M.
c. 1660: Handschr. aus der Bibl. Kassel (Ecorcheville).
c. 1662: Bibl. Upsala. J. M. 109.
1676: Th. Mace: *Musicks Monument.* London.
c. 1680: Ch. Mouton: *Pieces de Luth.* Paris.

Die Pavana allein haben wir noch in:

1654: H. Hake: Pavanen, Balletten.
1655: J. R. Ahle: Das dreyfache Zehen. Erfurt.
1656: W. Fabricius: *Deliciæ Harmonicæ.* Leipzig.
c. 1660: Pier Verdier: Pavana, Courante, Sarabande. Handschr. Upsala Bibl. J. M. 9.
c. 1660: Handschr. Vm7 6212 mit gedrucktem Titelblatt: Robert Ballard. Bibl. Nat. Paris.
c. 1660: *Pieces de Luth de* Denis Gaultier. Bibl. Nat. Vm7 375. Paris[1].
1667: E. Reusner: *Deliciae testudinis.*
1668: E. Reusner: Musicalische Taffelerlustigung. Brieg.
1680: Perrine: *Pieces de Luth.* Paris.

Die Gaillarde allein schließlich in:

c. 1652: Bibl. Finspång Nr. 9098.
1653: Fr. Todeschini; *Correndi, Gagliarde.* Milano.
1658: M. Kelz: *Primitiae Musicales.* Ulm.
1658: J. J. Löwe: Musikalische Frühlingsfrüchte. Bremen.
1675: J. C. Horn: *Parergon Musicum.* Sechster Theil. Leipzig.
c. 1690: Code Milleran: Nr. 22342 Bibl. Conserv. Paris.
c. 1690: Lautenbuch der Sammlung: Möhlman-Djurclou. Kgl. Bibl. Stockholm.

Die Gaillarde lebte etwas länger, als die Pavana. Bei Mace (1676) wird ausdrücklich bemerkt, daß die Pavana nur selten angewendet wird. Nach 1700 sind wohl meistenteils beide Tänze ganz verschwunden.

Das Verdienst der Einführung der neuen französischen Suitenform in Deutschland gehört unzweifelhaft J. J. Froberger, jedenfalls kennen wir keine Suiten neuerer Form vor ihm in Deutschland. Man weiß, daß er in Paris mit den größten Lautenspielern, namentlich mit Gaultier, in Verbindung gestanden hat[2]. Die neue Tanzfolge hat er von der Pariser Lautenmusik nach Deutschland in die Klaviermusik eingeführt. Im Jahre 1649 gibt Froberger uns 5 Suiten mit der Folge: Allemande — Courante — Sarabande, und 6 mit: Allemande — Gigue — Courante — Sarabande. Nachher in seinen in Amsterdam gedruckten Suiten haben die Tänze folgende Ordnung: Allemande — Courante — Sarabande — Gigue[3]. Diese letzte Tanzordnung wird nachher die in Deutschland am häufigsten vorkommende.

Die Entwicklung der Suite nach 1660 geht hauptsächlich darauf aus, die einzelnen Tänze genau zu begrenzen und zu charakterisieren, um damit eine geschlossene, künstlerisch vollendete Form zu schaffen. Die

1) Die Pavana und das Tombeau wird hier gleichgestellt: »Pavanne ou Tombeau de M:r Roquette.«
2) Fleischer a. a. O. S. 18.
3) F. Beier: Froberger. Sammlung Waldersee. Nr. 59/60. Ein thematisches Verzeichnis der Suiten am Ende des Buches. — Vgl. außerdem: Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899, S. 173—76.

Ehre dieser Weiterbildung und Vertiefung der Suite gehört fast ausschließlich den Deutschen. Da aber die Geschichte der deutschen Suite nach 1660 schon vorher behandelt ist, will ich nicht näher darauf eingehen[1]).

An der Entwicklung der Suite nach 1650 nehmen die Italiener nur wenig Teil. Versuche, eine vollständige Form zu schaffen, macht Bernardo Gianoncelli in seinem 1650 zu Venedig herausgegeben Lautenbuch[2]). Er stellt folgende Schemata auf:

2mal: I. *Tasteggiata* C — *Gagliarda* 3/4 — *Spezzata* (Chilesotti. S. 236. 239).
II. *Tasteggiata* — *Gagliarda* — *Rotta* (Ch., S. 246).
III. *Tasteggiata* — *Corrente* — *Spezzata* — (Ch., S. 244).
IV. *Corrente* — *Spezzata* (Ch., S. 242).

Von diesen Stücken steht die Tasteggiata im Charakter zwischen ruhigem Vortanz und Praeludium. Die Gagliarden sind auf die Melodie der Tasteggiata gebildet. Die Correnten sind aber frei von motivischer Verbindung mit dem Vorstück. Die Spezzata ist, wie schon der Name sagt, eine bloße Variation der Gagliarde oder Corrente. Die Rotta unterscheidet sich kaum von der Spezzata.

Die französische Suite macht nach 1660 nur noch wenige Fortschritte. Die Gigue steht, im Gegensatz zu dem deutschen Usus, oft am Anfang der Suite. Bei Perrine: *Pieces de Luth*, Paris 1680[3]), folgt im allgemeinen die Gigue der Allemande, doch zeigt die ganze Sammlung keine bestimmte Suitenform. Die am häufigsten vorkommenden Tanzordnungen sind:

I. *Allemande* — *Gigue* — 2 *Couranten* — *Canarie*.
II. *Allemande* — *Gigue* — 2 *Couranten* — *Gigue*.
III. *Fantasie* — *Gigue* — 3 *Couranten* — *Sarabande*.

Nur wenig von dieser Anordnung der Tänze weicht Perrine's in demselben Jahre (1680) gedrucktes: *Livre de Musique pour le Luth*. Ballard. Paris, ab[4]).

Eine Lautenhandschrift aus den 60er Jahren[5]) gibt uns die Folgen:

I. Allemande — Gigue — Sarabande.
II. Praeludium — Gigue — Gavott — Courante — Sarabande — Gigue.
III. Gigue — 3 Couranten — Sarabande.
IV. Gigue — Courante — Sarabande.

Jacques Bittner hat in seinem Lautenbuch (1682)[6]) eine mehr abgerundete Suitenform. Die regelmäßige Ordnung der Tänze ist: Prae-

1) Vgl. u. a. Ph. Spitta: J. S. Bach. — Spitta: Musikgeschichtliche Aufsätze Berlin 1894: Bachiana, S. 111 ff., wo Adam Reincken's *Hortus Musicus* besprochen wird. — Seiffert, Geschichte der Klaviermusik.

2) Vgl. O. Chilesotti: Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts, S. 228 ff.

3) Bibl. Nat. Vm 2662. Bibl. Conserv., Nr. 20433. Paris.

4) Bibl. Nat. Vm[8] U. 10. — Bibl. Cons., Nr. 7942. Paris.

5) Bibl. Nat. Vm[7] 6212. Paris: »Marguerite Monin le 17 nov. 1664.«

6) *Pieces de Luth.* Paris 1682. Bibl. Nat. Vm[7] 6215.

ludium — Allemande — (1—2) Couranten — Sarabande — Gigue. Ein handschriftliches Lautenbuch, Bittner zugeschrieben[1]), hat aber die alte Form: Praeludium — Gigue — Courante — Sarabande.

Die Sammlung: *Pieces à une et à deux Violes* von Marais[2]) (1696) hat zwar die allgemeine Tanzordnung, doch ist eigentümlicherweise fast jeder Tanz der Folge verdoppelt, so daß die Suite folgendes Aussehen bekommt: 2 Praeludien — 2 Allemanden — 2 Couranten — 2 Sarabanden — 2 Gigues — Gavotte — Menuett — Gavotte — Menuett.

Bei Mouton: *Pieces de Luth* (c. 1680)[3]) treten wieder alte Formen auf:

Praeludium — Pavana — Gigue — 2 Couranten — Sarabande — Gavotte.
Praeludium: »la Promenade« — Allemande — Canarie — Courante — Gaillarde.
Praeludium — Allemande — Canarie — Courante — Passacaille.

In Code Milleran (c. 1690)[4]) tritt häufig das ruhige Tombeau anstatt der Allemande vor:

Praeludium — Tombeau — Courante — Sarabande — Gigue — Canarie.
Praeludium — Tombeau — Allemande — Courante — Sarabande — Gigue — Menuet.
Tombeau — 3 Couranten — Gigue.

Aus der letzten Zeit der Suite haben wir schließlich ein Lautenbuch[5]) mit einer Tanzordnung, die wir vorher nicht getroffen haben. Das Prinzip De Visée's ist, soweit als möglich Gegensätze zu erhalten. Der Verfasser will auch partout originell wirken. Er schließt sich unbewußt der ältesten Schule der Suitenform an, indem er fast überall zwei Tanzpaare (ruhiger Vortanz — heiterer Nachtanz), nebeneinander stellt. Sehen wir einige Suiten an:

I. *Allemande grave* ₵ — *Allem. gay* ₵ — *Allem. grave* ₵ — 3 *Couranten* — 3 *Sarabanden* — *Gigue* 3/4 — *Gigue gaye* 6/8.
II. *Prélude* ₵ — 3 *Allemanden* (grave ₵) — *Courante* — 2 *Sarabanden* — 2 *Gigue* ₵ 3.
III. *Prélude* ₵ — 4 *Allemanden* (grave ₵) — 2 *Couranten* — 2 *Saranden Rondeau Gigue* 6/4 — *Gigue gaye* 6/8.
IV. *Allemande* ₵ — 2 *Couranten* — *Sarabande* — 2 *Gigue.*

---

1) *Sur l'onziesme corde.* Bibl. Nat. Vm7 6216. Paris.

2) Vm7 377. Bibl. Nat. Paris.

3) Privatbesitz des Herrn Fabrikanten C. Claudius Malmö. (Früher: Adolf Lindgren, Stockholm.) Schweden.

4) Bibl. Cons., Nr. 22342. Paris.

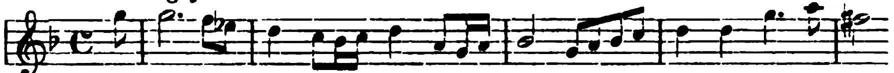
5) *Pieces de Theorbe et de Luth. Composées par* Mr de Visée. Paris 1716. Bibl. Cons. Nr. 17727. Paris. Im Vorwort heißt es: *»Le succes que ses pieces ont eu à la cour, pendant plusieurs années, dans les concerts particuliers du feu Roy, m'ont en fin déterminé a en donner une impression au public ... Plusieurs auteurs auroient peut-être souhaité que j'eusse en tablature; mais le nombre de ceux qui entendent la tablature est si petit que j'ay cru ne devoir pas grossir mon livre inutilement ... Le but de cette impression est le clavecin, la Viole, et le Violon sur lesquels Instruments elles ont toujours concerté.»*

Einen kleinen Einblick in die Behandlung mag das thematische Verzeichnis einiger Tänze der ersten Suite gewähren:

Allemande grave S. 2.



Allemande gay S. 3.



Courante S. 7.



Sarabande.



Gigue.



Gigue gaye.



Mit dieser Tanzordnung aus der Spätzeit will ich die Geschichte der französischen Suite abschließen.

In England macht man in der zweiten Hälte des 17. Jahrhunderts ebenfalls Versuche, eine vollständige Suitenform zu schaffen. Die Laute ist wieder der Vorgänger. Eines der Mitglieder des *Trinity College* in Cambridge, Thomas Mace, gibt im Jahre 1676 ein Buch *Musikes Monument*[1]) heraus. Die zweite Abteilung *Treats of the Noble Lute* behandelt in 8 sog. *Suits of Lessons* die Tanzsuite. Die erste *Suit of Lessons* ist eine Erklärung der Tänze, die in einer Suite vorkommen können. Da diese Beschreibung für die ganze Geschichte der Suite von großer Bedeutung ist, will ich sie *in exenso* anführen:

S. 128: "*There are first Praeludes, then 2:dly Fancies, and Voluntaries, 3:dly Pavines, 4:thly Allmaines, 5:thly Ayres, 6:thly Galliards, 7:thly Corantoes, 7:thly Serabands, 9:thly Tattle de Moys, 10:thly Chichona's, 11:thly Toyes, or Jiggs, 12:thly Common Tunes; But lastly, Grounds, with Divisions upon them.*

And of every of These, I will give you some kind of Knowledge, by way of Description.

1) Bibl. Nat. V, 594. Paris.

1. The Praelude *is commonly a Piece of confused — wild — shapeless — Kind of Intricate Play (as most use It) in which no perfect Form, Shape, or Uniformity can be perceived; but a Random — Bussines, Pottering, and Groping, up and down, from one Stop, or Key to another; And generally, so performed, to make Tryal, whether the Instrument be well in Tune, or not; by which doing, after they have compleated Their Tuning, They will (if They be Masters) fall into some kind of (2)* Voluntary, *or* Fansical *Play, more Intelligible; which (if He be a Master, Able) is a way, whereby He may more Fully, and Plainly shew His Excellency, and Ability, then by any other kind of undertaking; and has an unlimited, and unbound Liberty; In which, be may make use of the Forms, and Shapes of all the rest.*

3. Pavines, *are Lessons of 2, 3 or 4 Strains, very Grave, and Sober; Full of Art, and Profundity, but seldom us'd in These our Light Days.*

4. Allmaines, *are Lessons, very Agrey, and Lively; and Generally of Two Strains, of the Common, or Plain-Tune.*

5. Ayres, *are, or should be of the same Time (yet many make Tripla's, and call them so;) only they differ from Allmaines, by being commonly Shorter, and of a more Quick, and Nimble Performance*[1]).

6. Galliards, *or Lessons of 2, or 3 Strains but are perform'd in a Slow, and Large Triple-Tune; and (commonly) Grave, and Sober.*

7. Corantoes, *are Lessons of a Shorter Cut, and of a Quicker Triple-Time; commonly of 2 Strains, and full of Sprightfulness, and Vigour, Lively, Brisk, and Cheetful.*

8. Serabands, *are of the Shortest Triple-Time; but more Toyish, and Light, than Corantoes; and commonly of Two Strains.*

9. A Tattle de Moy, *is a New Fashion, Thing, much like a Serabande; only It has more of Conceit in It, as (in a manner) speaking the word (Tattle de Moy) and of Humour as you will find, quite through This book, where they are set); That Conceit being never before Published, but Brouched together with This Work.*

It may supply the Place of a Seraband, at the End of a Suit of Lessons, at any Time.

10. Chichona's, *are only a few Conceited Humourous Notes, at the end of a Suit of Lessons, very Short, (viz.) not many in Number; yet sometimes consists of Two Strains, although but of Two Semibreves in a Strain, and commonly, of a Grave kind of Humour.*

11. Toys, *or* Jiggs, *are Light — Squibbish Things, only fit for Fantastical, and Easie — Light — Headed People; and are of any sort of Time.*

12. Common Tunes, *(so-called) are Commonly known by the Boys, and Common People, Singing Them in the Streets; and are of either sort of Time of which there are many, very Excellent and well Contriv'd Pieces, Neat, and Spuce Ayre.*

13. The Ground, *is a set Number of Slow Notes, very Grave, and Stately; which (after It is express'd Once, or Twice, very Plainly) then He*

1) H. Riemann's Bemerkung (Zur Geschichte der deutschen Suite, S. 502), daß die französischen Airs Stücke sind, »die nicht Tänze sein wollen«, muß nach dieser Beschreibung fallen. Auch hätten schon die Airs in den Suiten der Pariser Lautenschule uns lehren können, daß wir es hier nicht mit Singmelodien oder Arien, sondern mit reinen Tänzen zu tun haben. Die Airs bei Hammerschmidt (1639) zeigen denselben Charakter, wie die französischen Tänze für Laute.

that hath Good Brains, and a Good Hand, undertakes to Play several Divisions upon It Time after Time, till he has shew'd his Bravery, both of Invention, and Hand.

Thus, I have given you to understand, the several sorts, and Shapes, of most Lessons in use".

Die folgenden sieben *Suits of Lessons* sind nun Tanzsuiten im gewöhnlichen Sinne des Wortes, oder 7 Tanzverbindungen, jede in einer eigenen Tonart[1]). Ihre Zusammensetzung ist folgende:

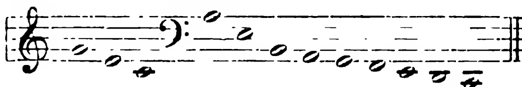
I. *Praelude* — *Allmaine* — 2 *Ayres* — *Coranto* — *Tattle de Moy.*
II. *Praelude* — *Allmaine* — *Coranto* — *Galliard* — *Hab-Nab*[2]) — unbezeichnetes Stück — *Tattle de Moy.*
III. *Praelude* — *Allmaine* — *Galliard* — 2 *Corantoes* — *Seraband* — *Tattle de Moy.*
IV. *Praelude* — *Allmaine* — *Ayre* — *Coranto* — *Seraband* — *Tattle de Moy.*
V. *Praelude* — *Allmaine* — *Ayre* — *Galliard* — *Seraband* — *Tattle de Moy.*
VI. *Praelude* — 2 *Allmains* — *Coranto* — *Ayre* — *Ringing* or *Bell-Galliard* — *Seraband* — *Tattle de Moy.*
VII. *Praelude* — *Allmaine* — *Ayre* — *Coranto* — *Seraband* — *Tattle de Moy.*

Trotz der gegebenen Definition bewegt sich das Praeludium in einem bestimmten Takt; den Rhythmus bezeichnen gewöhnlich ruhige Achtelfiguren. Die Behandlung der Laute bei Mace ist wirklich künstlerisch und übertrifft bei weitem die gleichzeitigen französischen Kompsitionen für Laute sowohl in Tiefe und Innigkeit des Ausdruckes als in der Melodiebildung.

Mace's Behandlung der Suitenform blieb ohne Nachfolge. Die englischen Klavierkompositionen derselben Zeit sind alle im französischen Geschmack gemacht. So z. B. finden wir bei Henri Purcell[3]) folgende Tanzordnung:

Prélude — *Allemande* — *Courante* (2 mal).
Prélude — 2 *Allemanden* — *Courante.*
Prélude — *Allemande* — *Courante* — *Sarabande* (2 mal).
Prélude — 2 *Allemanden* — *Courante* — *Menuet* — *Marche Chaconne.*

1) Mace bedient sich der französischen Lautentabulatur mit der Stimmung:



Er nennt diese *the best of French-Tunings.*

2) "*Good Composers have taken here and there* (*Hab-Nab*) *from several Ayres, and Things of other Mens Works, and put them Handsomly together, which then pass for their Own Compositions.*"

3) *Pieces pour le Clavecin par* Henri Purcell: *Le Trésor des pianistes par* Aristide Farrenc 1861. [Vgl. jedoch Bd. 6 der Gesamtausgabe, herausgegeben von Barclay-Squire. Anm. d. Red.]

V. Das Aufgehen der Suite in der Sonate 1720—1750.

Der Niedergang der Suitenform im 18. Jahrhundert wurde hauptsächlich durch zwei Faktoren bewirkt: das Aufkommen neuer Tänze, welche die alten allmählich verdrängten, die Überhandnahme der von dem Tanzrhythmus unabhängigen Stücke. Dieses tritt zu gleicher Zeit ein, als die Laute ihren Platz der Guitarre und dem Clavecin überlassen mußte.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts treten die Tänze auf, welche sich überall großer Beliebtheit erfreuen: das Menuett und die Polonaise.

Das erste Auftreten des Menuettes ist wahrscheinlich in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts anzusetzen[1]). In die Suite wird es schon um das Jahr 1670 eingereiht. Um diese Zeit scheint ein Lautenbuch geschrieben zu sein, das mit dem gedruckten Titel versehen ist; *Au mont Parnasse rue S. Jean de Beauvais par Robert Ballard*[2]). Hier werden zwei Menuetten nach einer Gigue gestellt. In Francisque Corbet's 1673 gedruckten Guitarrenkompositionen[3]) folgt das Menuett regelmäßig einer Sarabande und Passacaille. Von den zwei Menuetten in Mouton's Lautenbuch (c. 1680) steht das erste nach einer Sarabande, das zweite nach einer Gavotte. In den achtziger Jahren scheint auch eine sog. Sonata von dem schwedischen Komponisten Pier Verdier[4]) entstanden zu sein[5]). Die Sonate hat drei Abteilungen, von denen die erste in zwei Abschnitte zerfällt: Grave C und Allegro $^6/_4$. Die übrigen Stücke sind: Bourrée und Menuett. Die ganze Komposition deutet klar auf die Sonatenform des 18. Jahrhunderts. Jacques Bittner's *Pieces de Luth* aus dem Jahre 1682 enthalten zwei Menuette, die folgende Ordnung einnehmen:

Prélude — Ballet — »Prezza« — Menuett.
Prélude — Gavotte — Sarabande — Menuett.

Von nun an beginnen die Menuetten häufiger zu werden. Bei Marais, *Pieces à une et à deux Violes* (1686), kommt die Folge: Gavotte — Menuett sechsmal und: Rondeau — Menuett dreimal vor. R. de Visée, *Livre de Pieces pour la Guitarre* (1686)[6]) hat folgende Ordnungen:

1) Vgl. A. Czerwinski: Die Tänze des 16. Jahrhunderts, S. 137.

2) Bibl. Nat. Vm7 6213. Paris.

3) *La Royalle. Dediée au Roy.* Bibl. Nat. Vm8 U. 12. Paris.

4) Über seine Stellung in der schwedischen Musikgeschichte siehe mein Buch: *Svensk Musikhistoria*, Helsingborg 1901, S. 84 f.

5) *Sonata à 4. Composé par M:r* Verdier. *Musicien dy Roi de Suede.* Upsala Bibl. Instr. Hdskr. 9 : 9.

6) Bibl. Nat. Vm7 6219. Paris.

Passacaille — Menuett (2 mal).
Bourrée — Menuett (2 mal).
Bourrée — Menuett — Sarabande.
Gigue — Sarabande — Menuett.
Sarabande — Menuett.
Gigue — Menuett — Chaconne.

Code Milleran (c. 1690) hat: zweimal Gavotte — Menuett und zweimal Gigue — Menuett. In Franz le Sage de Richee's *Cabinet der Lauten* (1695)[1]) wird das Menuett zwischen Gavotte und Bourrée gestellt.

Um die Wende des Jahrhunderts hatten schon die Menuetten soviel Mark gewonnen, daß sie selbständig für sich stehen konnten. Wir treffen sie auch in solcher Menge vor, daß es klar sein muß, daß die alten Tänze der Suite jetzt ihre Bedeutung verloren haben. In unserem oben erwähnten Ternstedt'schen Klavierbuch[2]) (1705—1725) kommen nicht weniger als 140 Menuetten gegen 3 Allemanden, 3 Sarabanden, 2 Couranten und 2 Gigues vor.

Die Polonaise, welche neben dem Menuett die neue Zeit verkündet, erscheint sehr früh in den Tanzbüchern. Schon das Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema (c. 1640) enthält Polonaisen unter dem Namen *Chorea Polonia.* In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird sie bald allgemein beliebt, doch faßt sie nur selten Fuß in der Suite. Nur ausnahmsweise finden wir im Code Milleran ein *Bal polonais* nach einer Bourrée. Um 1700 hat sie jedoch allgemeine Beliebtheit gefunden und kommt in großer Menge in den Klavierbüchern vor.[3])

Wenn das Aufkommen neuer Tänze das sozusagen negative Element, die Auflösung der alten Formen, repräsentiert, so bezeichnet die Entstehung selbständiger Kunstformen innerhalb der Suite das positive, fortzeugende Element.

Schon von Anfang an waren der Suite Stücke ohne Tanzcharakter bekannt. Fanden wir doch schon 1536 bei Casteliono eine Tochata am Schluß der Suite. Auch die Riprese, wie sie z. B. bei Melchior Neysidler (1566) vorkam, war ein vom Tanz nicht bedingtes Stück. Mit der Variationskunst, die wir für diese frühe Zeit vielleicht am kunstvollsten bei J. B. Besardus (1603) treffen, haben wir wieder ein rein künstlerisches Element, das für die Suite des 17. Jahrhunderts von Bedeutung wurde. Noch andere Elemente kamen bald hinzu. Wolfgang Ebner gibt uns (1648) eine Aria mit zwölf Variationen, die er vor eine

1) Hugo Riemann: Ein wenig bekanntes Lautenwerk. Monatsh. f. Musikgesch. 1887, S. 9.

2) Upsala Bibl. J. M. 110.

3) Vgl. Adolf Lindgren: *Contribution à l'histoire de la »Polonaise«.* Congrès intern. de la Musique à Paris 1900, S. 215—220, wo einige der ältesten Polonaisen von mir mitgeteilt sind.

Courante, ebenfalls mit Variationen, stellt[1]). In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden solche eingeschobenen Themen *con Variationi* immer häufiger, nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich.

Das wichtigste Element der neuen Zeit wurde aber das einleitende Praeludium. Wir fanden schon in unserer Kopenhagener Handschrift um das Jahr 1626 kleine »Intonationen« und Praeludien als Einleitung der Tänze. Zum Prinzip wird dies jedoch erst von der Pariser Lautenschule erhoben. Die Aufgabe des Praeludiums in der Lautenmusik wird von Mace ganz klar gezeigt, indem er sagt, es sei dazu da, um zu hören, ob das Instrument gestimmt sei oder nicht. Das älteste Praeludium besteht daher aus nichts anderem, als lauter gebrochenen Akkorden, die dann allmählich mehr vollklingend werden. Solche Praeludien, die im Zusammenhang mit der Tanzsuite zuerst in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts auftreten, haben jedoch ihre Vorbilder schon im 16. Jahrhundert. Bei Adrian Le Roy (1574)[2]) finden wir im dritten Buche *(conteinying diverse Psalmes and many fine excellente Tunes)* als Einleitung: *A little fantesie for me tunyng of the Lute.* Diese Fantasie hat große Ähnlichkeit mit unserem französischen Praeludium. Der Satz beginnt einstimmig mit gebrochenen Akkorden, wird danach zweistimmig, dreistimmig bis vierstimmig, um schließlich mit einem vollen Akkord in 5 Tönen zu enden. Auch J. B. Besardus *(Thesaurus harmonicus* 1603) gibt uns unter seinen Fantasien Beispiele dieser Art, am deutlichsten vielleicht in Nr. 8: *Fantasia Ed. Galli* (Fol. 18), wo Akkorde und Läufe miteinander abwechseln. Die Praeludien der französischen Lautenmusik wurden allmählich kunstvoller und reicher in der Formbehandlung; und lange dauerte es nicht, bis man die Fantasie- und Fugenform der Italiener an ihre Stelle setzte. Die Suiten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden auch von Praeludien oder »Sonaten« in mehreren Sätzen eingeleitet. Eine solche »Sonata« war gewöhnlich zweisätzig und der erste Teil gewöhnlich im ruhigen Tempo, praeludienartig und frei in der Bildung; der zweite Teil war meist kunstvoll ausgearbeitet, oft sogar in Fugastil. Ein gutes Beispiel solcher Form gibt uns die obenerwähnte Sonata von Pier Verdier. Diese Form wieder wurde dann von der sehr nahestehenden Ouverturenform verdrängt. Solche Ouverturen finden wir u. a. bei Georg Muffat: *Florilegium primum* (1695)[3]), wo zwei Ouverturen, beide mit ruhigem Vordersatz und schnellerem Nachsatz, vorkommen. Hiermit war das Einleitungsstück der Suite das künst-

1) Seiffert a. a. O., S. 167.

2) *A briefe and plaine Instruction. Translated into English by* F. K. Brith. Mus. K. 1. c. 19. London.

3) Ich folge der Originalausgabe in der Bibl. Upsala.

lerisch vollendetste geworden, und bald wurde auch das Schwergewicht darauf gelegt. Nun regte sich aber der Wunsch, auch einen selbständigen Schlußsatz zu bekommen.

Freie Schlußsätze kamen bereits (1536) bei Casteliono vor (Tochaten), ebenso (1566) bei Neysidler (Ripresen), Hadrianus, Besardus u. a. Im 17. Jahrhundert treffen wir bei Mace (1676) selbständige Sätze am Ende (Tattles de Moy.) Nun kommt bald eine neue Form, das sog. Rondeau, schlußbildend auf. Das Rondeau finden wir schon in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts eng mit den Tänzen verbunden. Besonders zahlreich sind die Rondeaux in Marais' obenerwähnten *Pieces à une et à deux Violes* (1686). Hier werden sie überall mit den Menuetten zusammengestellt. Dreimal folgt das Menuett dem Rondeau, nur einmal geht es voran. Durch das Hinstellen einer Fantasie an den Anfang bekommen wir die Folge: Fantasie — Rondeau — Menuett, welche auf die Sonatenform des 18. Jahrhunderts hindeutet. Georg Muffat's *Florilegium primum* (1695) stellt nun das Rondeau ans Ende und erhält somit eine Suite mit selbständigem Einleitungs- und Schlußsatz: Ouverture (I ₵. II $^6/_8$ Presto) — Ballet — Bourée — Rondeau.

Hier setzt nun das 18. Jahrhundert ein; es verbindet die neuen Tanzformen (Menuett, Polonaise) mit den selbständigen Kompositionen (Ouverture, Rondeau) und bildet daraus die Sonate. Wir können diese Entwicklung recht gut verfolgen. In der ersten Sammlung der Klavierstücke (1720) von G. F. Händel finden wir sowohl die alte Suitenform, als die noch junge Sonatenform nebeneinander. Von den acht Suiten stecken vier (Nr. 1, 4, 5, 8) in der alten Suitenform mit den althergebrachten Tänzen. Die anderen vier Stücke haben aber ein ganz anderes Aussehen. Da treffen wir in der zweiten die Folge: Adagio — Allegro — Adagio — Fuga, in der sechsten: Prélude — Largo — Fuga — Gigue, in der siebenten: Ouverture — Andante — Allegro — Sarabande — Passacaille und schließlich in der dritten: Presto — Fuga — Allemande — Courante — Air et Doubles — Presto.

Recht typische Übergangsformen bietet auch ein schwedisches Klavierbuch aus der Zeit um 1740[1]). Hier nehmen die neuen Tänze, Menuett und Polonaise, einen recht großen Platz ein:

I. *Prélude* — *Polonese* — *Menuett* — *Lento.*
II. *Prélude* — *Andante*, *Allegro*, *Andante* — *Aria* — 2 *Menuetten* — *Allegro.*
III. *Sonata* — 2 *Menuetten* — *Andante* — *Allegro.*
IV. *Sonata* (Allegro) — *Menuett* — *Giga.*
V. *Sonata* (Allegro) — *Courante* — *Polonese* — *Menuett.*

1) Upsala Bibl. J. M. Hdskr. 11a.

Bei Gian Battista Martini (1742)[1]) liegen die neuen Formen noch klarer. Ich erwähne nur folgende (nach dem ersten Satz so genannten) Sonaten:

I. *Sonata — Allegro — Adagio — Giga — Aria.*
II. *Sonata — Allegro — Adagio — Corrente — Aria.*
III. *Sonata — Allegro moderato — Gavotte — Corrente.*
IV. *Sonata — Allegro — Adagio — Allegro — Aria c. variationi.*

Um das Jahr 1750 war schon die neue Form größtenteils durchgeführt. Ich nenne hier als Beispiel u. a. eine Sinfonie aus den vierziger Jahren von dem schwedischen Tonkünstler Johann Agrell[2]), wo die Folge ist: Allegro — Andante — Menuetto con Trio — Allegro — Largo — Scherzo.

Mit diesen neuen Bildungen hat die Suite ihre Rolle als Kunstform ausgespielt. Die Geschichte der Suite umspannt eine Zeit von 250 Jahren und nimmt fast die ganze Instrumentalmusik unter ihre Flügel. Vor allem ist die Suite die beliebteste Form der Lauten- und Klaviermusik. Fast jedes Land nimmt an ihrer Entwicklung Teil: Italien, Deutschland, Frankreich, England und sogar Schweden bilden ihre besonderen Formen aus.

Eine kurze chronologische Übersicht der Geschichte der Suite würde ungefähr so aussehen:

1508: Pavana — Saltarello — Piva.
1529: Basse-dance — Recoupe — Tordion.
1536: Pavana — 3 Saltarelli — Tochata.
1546: Passamezzo — Gagliarda — Padovana.
1566: Passamezzo — Saltarello — Riprese.
1573: Passamezzo — Padovana — Saltarello — Riprese.
1577: Ballo — Gagliarda — Rotta — Canario.

1577: Allemande — Courante.
1626: Allemande — Courante — Sarabande.
c. 1650: Allemande — Courante — Gigue — Sarabande.
c. 1655: Allemande — Courante — Sarabande — Gigue.

---

c. 1655: Branle — Branle gay — Amener — Montirande — Gavotte — Courante — Sarabande.

---

c. 1680: Sonata — Bourrée — Menuett.
1686: Fantasie — Rondeau — Menuett.
1695: Ouverture — Ballet — Bourrée — Rondeau.
1720: Presto — Fuga — Allemande — Courante — Air et Doubles — Presto.
1742: Sonata — Allegro — Adagio — Giga — Aria.
c. 1745: Allegro — Andante — Menuetto — Trio — Allegro — Largo — Scherzo.

---

1) *Sonate d'intavolatura:* Farrenc: *Le Trésor des pianistes.*
2) Upsala Bibl. J. M. Hdskr. 12:2. — Über Agrell siehe: *Svensk Musikhistoria* S. 116 f.

Ich schließe meine Studie mit dem Wunsche, daß die Geschichte der Suite noch weiter geführt werden möchte, damit wir schließlich eine vollständig klare Darstellung der ganzen Entwicklung erhalten. Ich meinenteils habe hier nur einen kleinen Pfad verfolgen wollen.

— —

Anhang.

Zufolge der von Hugo Riemann (Zur Geschichte der deutschen Suite S. 512) aufgestellten Frage, ob Esaias Reusner's Suiten für Streichinstrumente (»Musikalische Taffelerlustigung« 1668 und »Musikalische Gesellschafts-Ergetzung« 1670) nur Arrangements seiner Lautenwerke *Deliciae testudinis* 1667) sind, will ich hier, soweit meine Aufzeichnungen darüber gehen, eine Beschreibung der beiden Werke aus der Bibliothek Upsala [1]) geben:

»Musicalische Taffel-erlustigung bestehend in allerhand Paduanen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gavotten, Balletten und Giguen von Esaias Reusnern / Fürstl : Liegnitz : Brieg : und Wohlauischen Lautenisten auf die Lauten gesetzt: Allen Music-liebenden aber zur ergötzung in 4. stimmen gebracht / also das dieselben nach Frantzösischer art auf Violen füglich können gebraucht werden. Durch

Johan Georg Stanley / Fürstl : Liegn : Brieg : und Wohl : Hoff-Musicum. In verlegung obgeregten Uhrhebers E. R. Abgedruckt in der Fürstl : Residentz-Stadt Brieg durch Christoff Tschorn Anno M. DC. LXVIII.

Fürst und Herr Sebastian Bischof in Breslau zugeeignet.

Zueignung.

An den Leser und Music-liebenden.

Wohlmeinender und Music-liebender Leser / gegenwärtiges Wercklein als Primitias unserers studii Musici, bitten Wir in aller Gunst und Bewogenheit zu gebrauchen / auch dabey zu beobachten / das die erste Stimme / nemlich Violino, duppelt auch dreyfach / doch nach gelegenheit muss bestellet werden. Der Violon so derselbe fein in der tiffe gestrichen / wirdt uhrsach geben / das diese Musicalische Taffel-erlustigung / ihren desto vollkommenern effect erreiche; Ein oder andere errata so bey verfertigung dieses Werckleins mit ein geschliechen / beliebe der Unpartheyische Leser nach seinem Verstande abzuthun und zu endern; welches Wir dann nicht nur mit besonderem Danck erkennen / sondern auch Ihme uns zu allen möglichen gegen Diensten hinwiederumb verpflichten werden. Als die Wir in dessen demselben Himmlischer Bewahrung / Uns aber zu derer beharrlichen gewogenheit hiemit treulichst empfehlen: Brieg Anno 1668.

Violino. Braccio I, II. Basso. (Continuo).

1. Paduan.	2. Allemande.	3. Courante.	4. Sarabande.	5. Gavotte.	6. Gigue.	7. Courante.
8. -	9. -	10. -	11. -	12. -	13. -	.
14. -	15. -	16. -	17. -	18. -	19. -	20 Courante.
21. -	22. -	23. -	24. -	25. -	26. -	27 -
28. -	29. -	30. -	31. -	32. -	33. -	34 -
35. -	36. -	37. -	38. -	39. -	40. -	.
41. Ballo.	42. Ballo	43. -	44. -	45. Gigue.		
46. -	47. -	48. -	49. -	50. -		
51. -	52. -	53. -	54. -	55. -		
56. -	57. -	58. -	59. -	60. -		

1) Bibl. Upsala: Instr. Tr., Caps. 23. 4°. 5 Stimmbücher. 4 Stimmen Con Continuo.

Also zwei Arten der Tanzfolgen:

6 mal: I. Paduan — Allemande — Courante — Sarabande — Gavotte — Gigue — (Courante).
4 mal: II. Ballo — Ballo — Courante — Sarabande — Gigue.

Die Paduan ist überall mit *Lento* bezeichnet (Violino).

Musikalische Gesellschafts ergetzung bestehend in Sonaten, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gavotten und Giguen.

Etliche Vornehmen Music liebenden zugefallen Inventiret und verleget von Esaias Reusnern / Fürstl: Liegn: Brieg: und Wohlau: Lautenisten. Anno 1670. In der Fürstlichen Residentz-Stadt Brieg / druckts Christoph Tschorn [1]).

An den Music liebenden Leser.

Geneigter Leser; dass ich dieses Musicalische Wercklein in den Druck gegeben / hat mich nicht einige ruhmzucht / grosse Künste sehen zu lassen (denn sonst würde ich es auf eine andere Art gemachet haben) sondern die begierde etlichen Vornehmen und Music-liebenden Personen dadurch gefällige Dienste zu leisten / angetrieben. Sintemals ich anfangs nur etliche stückchen davon zu meiner eigenen belustigung auf gesetzet / welche als ich die hören lassen / also viel beliebet wurden / als viel nötig war / mich anzusporen dieses gantze Werck / wie es ist zu verfertigen; und nachdem ich gesehen dass die letztern nicht weniger als die ersten / gerne gehöret worden / habe ich / ob sie sonst jemanden auch gefallen könnten / versuchen / und Sie zusammen in Druck geben wollen. Schläget nun dieses mein verlangen nach Wunsch auss / so bin ich umb soviel desto vergnügter / und werde desto weniger achten was tadelsüchtige Klüglinge davon urtheilen möchten / als welche wohl Vornehmer Componisten (denen ich mich nicht beysetze) Arbeit tadeln. Begehre auch nicht zu leugnen / dass nicht etwa fehler wegen der Melopoetic, mit untergelaufen seyen solten / Irrtume aber gestehe ich noch nicht. Was aber in der Correctur versehen worden (weil ich wegen stetiger abwesenheit selbte nicht selbst verrichten können) habe ich so viel ich in eil gefunden / bald anfangs wollen beydrucken lassen; damit selbiges der geneigte Leser verbessern / und also dieser meiner Arbeit sich desto füglicher gebrauchen könne. Lebe wohl!

Violino. Viol I, II Bassus (Continuus).

Errata.

1. Sonata.	2. Allemande.	3. Courante.	4. Sarabande.	5. Gavotte.	6. Gigue.
7. -	8. -	9. -	10. -	11. -	12. -
13. -	14. -	15. -	16. -	17. Gigue.	18. Courante.
19. unbezeichnet	20. -	21. -	22. -	23. Gavotte.	24. Gigue.
25. Sonate.	26. -	27. -	28. -	29. -	30. -
31. -	32. -	33. -	34. -	35. -	36. -
37. -	38. -	39. -	40. -	41. -	42. -
43. -	44. -	45. -	46. -	47. -	48. -
49. -	50. -	51. -	52. -	53. -	53. -
55. -	56. -	57. -	58. -	59. -	60. -

Also zwei Arten der Tanzfolgen:

9 mal: I. Sonata — Allemande — Courante — Sarabande — Gavotte — Gigue.
1 mal: II. Sonata — Allemande — Courante — Sarabande — Gigue — Courante.

Die Sonata ist überall mit *Adagio* bezeichnet.

1) Bibl. Upsala: Instr. Tr. Caps. 80. Fol. 4 Stimmbücher.

Mitteilungen aus norddeutschen Archiven über Kantoren, Organisten, Orgelbauer und Stadtmusiker älterer Zeit bis ungefähr 1800.

Von

Ernst Praetorius
(Charlottenburg).

Die folgenden Notizen habe ich auf meiner im Auftrage der Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst unternommenen Bibliotheksreise in Stadt- und Kirchenarchiven gesammelt. Es kamen dabei in erster Linie natürlich diejenigen Städte in Betracht, aus deren Vergangenheit uns die Namen berühmter Männer erhalten sind, wie z. B. Rostock, und aus deren Archiven man die dürftigen oder unsicheren Angaben über Leben und Wirken dieser Männer zu ergänzen hoffen durfte. Diese Hoffnung hat sich im großen und ganzen nicht als trügerisch erwiesen; in den meisten Fällen konnte Neues beigebracht, Unsicheres festgestellt und Falsches berichtigt werden. Außerdem sind eine große Anzahl neuer Namen gewonnen, die immerhin das geschichtliche Bild dieser oder jener Stadt und Zeit vervollständigen.

Die lexikalische Anlage erschien der leichten Übersicht halber geboten, jedoch sind, soweit es mir möglich war, immer Vorgänger und Nachfolger jedes einzelnen genannt, so daß man sich mit leichter Mühe die Aufeinanderfolge für einzelne Städte zusammenstellen kann.

Sämtliche Nachrichten sind, wenn nicht anders vermerkt, aus den noch vorhandenen Akten, die allerdings selten bis ins 16. Jahrhundert reichen, gezogen; als Endpunkt ist ungefähr das Jahr 1800 gesetzt, einesteils weil das 19. Jahrhundert auf dem hier berührten Gebiete kaum historisches Interesse beanspruchen kann, andernteils weil aus neuerer Zeit durchgängig vollständige Akten vorliegen, deren Bearbeitung keine Schwierigkeiten bereiten dürfte.

Ich lasse eine Übersicht der von mir benutzten Akten und Chroniken folgen und sage an dieser Stelle allen den Herren, die mich in bereitwilligster Weise unterstützt haben, besonders den Herren Dr. E. Dragendorff (Rostocker Ratsarchiv) und Dr. F. Techen (Wismarer Ratsarchiv) meinen verbindlichsten Dank.

Akten und Chroniken.

Demmin. Das Archiv der Bartholomeuskirche befindet sich zur Zeit auf dem Boden des alten Superintendenturhauses in ungeordnetem Zustande, das Ratsarchiv besitzt fast gar keine einschlägigen Akten, nur Tit. III Sect. A. No. 21, über den Bau einer neuen Orgel (1804—1829).

Die Demminer Chronik von W. C. Stolle 1772 bringt auf Seite 403 ein Verzeichnis der Kantoren und Organisten nach der Reformation:

Kantoren.	Organisten.
1578 Erasmus Schildersdorf.	Andreas Rungius.
1589 Peter Niejahr.	1659 Ernst Conrad Bohle[1].
1582(!) Ambrosius Slüter.	1669 Christian Grim.
1607 Paul Wendlandt.	1664 Heinrich Oldenburg, ist 1678 Kantor geworden.
1613 Bernhard Gladrian.	1682 Georg Starke.
1631 Matthäus Belcovius.	1692 Estler.
1635 Marcus Dibbelius.	1704 Rehberg, Rect.
1678 Heinrich Oldenburg, Rostochiensis.	1714 Jordan.
1697 Estler.	1735 Joh. Quir. Trauthen.
1708 Christian Benmann.	1763 Joh. Thom. Meisner. Kant.
1730 Johannes Quirinus Trauthen, Gothan. Thur. (Er und seine Nachfolger waren zugleich Organisten.)	
1763 Joh. Thomas Meisner, Heringens. Thur., war Choralist am Dom in Magdeburg.	

Flensburg. Ratsarchiv: Fasc. 116. Stadtmusikanten. Fasc. 57. (Organist 1738; enthält lange Verhandlungen über eine Prüfung, der sich Philipp Ernst Vette, nachdem er 6 Jahre von dem Organisten Alsen an der Michaeliskirche in Hamburg unterrichtet worden ist, auf Wunsch seines Vaters, des Pastors Vette zu Braderup, bei den Organisten Rathge und Lüders in Flensburg unterziehen soll.)

Archiv der Marienkirche: Sekt. II, Fach 3. Organisten 1635—1835. Ein Buch des ehemaligen Organisten C. Heinebuch: Die Orgel in der St. Marienkirche zu Flensburg: Rassow, Flensburg 1895, enthält ein sehr mangelhaftes Organistenverzeichnis.

Güstrow. Ratsarchiv: Acta betreffend die Stadtmusikanten, öffentliche Musiken und dergl.

Domarchiv: Völlig ungeordnet; drei große Gewölbe voller Akten. Ein Kantorenverzeichnis befindet sich in dem Buch: Der Hoch-Fürstl. Dom Kirchen zu St. Coecilien in Güstrow Fünfhundert Jähriges Alter, Oder: Nachricht, was von Zeit ihrer Fundation 1226 bis ins Jahr 1726 .... dabey vorgekommen usw. .... von Gustaff Thielen, Oeconomo daselbst. Rostock 1726.

---

1) Bohle wird in den Ratsakten (Tit. III, Eccl. No. 12) schon 1657 als bestallter Organist angegeben.

Seite 244: Cantores.

Stephanus Fischer 1566, † 1593.
Matthias Eberbes 1593.
Nicolaus Leppin 1598.
Thomas Ramsay aus Friedland 1679.
Adolphus Hinricus Hahn Sverino-Meckl. vocirt d. 22 junii, introducirt und dem Emerito Thomae Ramsay substituirt d. 24. nov. 1723.

Unter-Cantores, jetzo Succentores auch Pfarr-Cantores genannt.

Georgius Regius 1568 auff Johann. installiret.
Johannes Steinmann 1571.
Daniel N. 1580.
Urbanus Pierius 1582.
Balthasar Breddin 1590.
Jacobus Becker 1591, ward Subconrector.
Joachim Pravest (Probst) 1609.
Johannes Roffsack 1615.
Joachimus Schönemann 1621.
Andreas Senftius 1630.
M. Georgius Praetorius 1630.
Georgius Zabel 1639, † 1642.
Joachim Geist 1643, † 1679.
David Westphal 1632.

Nunmehro werden sie [in] den Registern Succentores genannt.

Joachimus Geist 1638. Ward Cantor 1643. Nachdem blieb das Succentorat vacant bis 1663.
Georgius Martini 1663.
Andreas Wittmann 1664 bis 1670.
Theodorus Rüst ward Pastor in Reinshagen 1676, † 1701.
Thomas Ramsay 1678. Ward Cantor 1679.
Hermannus Götze 1679, † 1702.
Georg Christian Reinhold e Sexta Classe ascendit in Quartam d. 4. Octobr. 1703.

(Die Collegae tertiae classis waren die Kantoren, die quartae classis die Succentoren.)

Garding. Verzeichnis der Kantoren und Organisten nach einer von Pastor Schulz in Garding auf Grund der vorhandenen Akten zusammengestellten Chronik.

Kantoren.

Joh. Vigelius 1609.
Petrus 1620.
Caspar Beyer 1681.
Joh. Georg Cöler 1688.
Hansen.
Scheel.
Joh. Georg Cöler 1741.
Patricius 1759.
Haase 1763.
Lindemann 1773.
Petersen 1778.
Wolf 1789.
Paulsen 1795.
Sommer 1801.

Organisten.

Johannes Schultz 1609.
Johannes Schnltz 1688.
Eilemann.
Buchwald 1761.
Olde 1765.
Callsen 1786.
Laudi 1825.

In Krafft's Husumschen Jubelgedächtnis wird in Beilage 70 der Gardinger Organist Joachim Plutschov genannt, über den, wie das Verzeichnis zeigt, nichts zu ermitteln gewesen ist.

Husum. Das Ratsarchiv ist völlig ungeordnet, so daß eine Benutzung zur Zeit nicht möglich ist. Außer Notizen in Krafft's Jubelgedächtnis findet sich in J. Lass: Sammelung einiger Husumischer Nachrichten usw. 1750 auf Seite 12 ein Verzeichnis der Organisten, Seite 15 ein Verzeichnis der Kantoren.

Organisten.

Martinus Friedemann † 1623.
Joh. zur Linden 1624, † 1652.
Theod. Tadsen 1652, † 1660.

Cantores.

Johann Schönfeld 1581.
Abraham 1586.
Petr. Cypraeus 1597.

Friedr. zur Linden 1660, † 1689.
Nic. Bruhn 1689, † 1697.
Georg Bruhn 1697, † 1742.
Gottlieb Rull, ein Husumer 1742.
M. Maurit. Rachelius 1614—1616.
Matth. Ebio 1616, † 1673.
Georg Ferber 1673—1687.
Petr. Steinbrecher 1687, † 1702.
Enowald Laurentius, Husum. 1702, † 1712.
Henr. Bockemeyer 1712—1716.
Henr. Feustinus von 1597—1600.
Jac. Wigandus 1600—1603.
Matth. Schwant 1611.
Joach. Wichmann 1611—1614.
Joh. Casp. Heinsius 1717, † 1718.
Gottlieb Tornau 1718, † 1719.
Joh. Wilh. Froebus 1720, † 1731.
Joh. Sim. Keller 1731, † 1741.
Mich. Ernst von Essen 1742.

Auf ein wertvolles im Privatbesitz befindliches Dokument machte mich Herr Gymnasiallehrer M. Voss (†) in Husum aufmerksam. Dies Schriftstück ist ein Stammbaumbuch der Familie Pape, das von 1510 bis auf heute immer auf den ältesten Sohn übergegangen ist. Angelegt ist es von Heinrich Pape dem jüngeren, vermutlich im Jahre 1650; von ihm sind auch die Nachrichten über seinen Vater und Großvater. Der von mir zitierte Text ist dieser Urkunde entnommen.

Mölln. Ratsarchiv: Stadtmusiker Vol. I, II, III. Organistenakten.

Pellworm. Nach Pellworm begab ich mich, um über Christopher Raupach's Sohn Näheres in Erfahrung zu bringen. Ein im Jahre 1805 angelegtes Protokollbuch orientierte wenigstens über die Dauer seines pellwormer Aufenthalts.

Ratzeburg. Über die Beamten am Dom befindet sich im Archiv ein zirka 1825 vom Probst Arndt aufgestelltes Verzeichnis, das hier benutzt ist.

Rostock. Marienkirche: Archiv mit Rechnungsbüchern von 1593.

Akten: VIII, a.: Vereinbarung zwischen Rat und Vorstehern wegen Organistenwahl.
VIII, b.: Über Organistenwahl.
VIII, c.: Bestallung der Organisten.
VIII, d.: Akten zur Adjunktur J. B. Riedel's.
VIII, e.: Varia (Briefe usw.).
XI, b.: Kantoren (Bücherverzeichnisse).
Ergänzungen im Ratsarchiv unter Kirchenwesen III.

Jakobikirche, Archiv:
Akten: 4. Orgelbau.
63 a. Organisten.
66. Kantoren.
Ergänzungen im Ratsarchiv unter Kirchenwesen II.

Nikolaikirche: Archiv (chronologisch geordnet).
Akten von B—Q.
Ratsarchiv: Kirchenwesen V.

Petrikirche, Archiv: Ungeordnete Rechnungsbücher.
Ratsarchiv: Kirchenwesen IV.

Ratsarchiv: Stadtmusikanten.

Die vorhandenen Akten sind größtenteils verwertet von Koppmann: Die Rostocker Stadtmusikanten (Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock 2, 2 und 2, 3, 1897 und 98), worauf ich verweise. Ich lasse nur ein kurzes Verzeichnis folgen:

vor 1563: Meister Jacob.
c. 1573: Veit Schmidt.
c. 1577—78: Martin Viet, Jochim Hane.
c. 1579—c. 1593: Baltzer Frey, Andreas Amsel.
c. 1618: Nikolaus Grunewald, Andreas Kirchhof, Johann Schmersal.
c. 1640: Valentin Klöpfel, den Koppmann nicht kennt. Siehe J. Schultze.

Musikdirektoren:

1623: Balthasar Kirchhof.
1637: Wilhelm Frese.
1656—1697: Johann Schultze (siehe Seite 246); neben ihm als Instrumentist Johann Ernst Armerding.

Stadtmusikanten und Stadtmusikdirektoren:

c. 1697: Wilhelm Mey.
c. 1730—1733: Johann Konrad Deselius.
c. 1733—c. 1748: Bernhard Christian Gieram.
1748—1781: Ludolf Balthasar Mey.
1782—1784: Christian Wilhelm Mey.
1784—1792: Johann Karl Vogt.
1792—1809: Friedrich Pannenberg.
Usw.

Schwabstedt. Nur zwei alte Rechnungsbücher sind vorhanden, in denen der Name Bruhns leider nicht vorkommt.

Stralsund. Nikolaikirche, Archiv:

Akten: Fach II, No. 1. Orgelbauer von 1612 an.
» No. 9. Organisten.
» No. 11. Stadtmusikus und Musikdirektor.
» No. 23. Präcentor und dessen Bestallung.

Marienkirche, Archiv: —.

Jakobikirche, Archiv: Akten Tit. II, No. 10. Organisten.

Ziemlich vollständige Akten für alle Kirchen im Ratsarchiv unter Abt. I, Sect. A.

Tönning. In dem völlig ungeordneten Ratsarchiv konnte ich keine in Betracht kommenden Akten finden. Die Organisten- und Orgelakten sind von Herrn Pastor Boie gesammelt und zu einer Monographie der Tönninger Orgeln verarbeitet worden, die jedoch leider nicht veröffentlicht werden soll. Die Akten und sein eigenes Konzept wurden mir von Herrn Pastor Boie bereitwilligst zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm an dieser Stelle herzlichst danke.

Wismar. Ratsarchiv: Georgenkirche, Akten XXIII, 8.
Nikolaikirche, » XXIII, 8.
Marienkirche, » XXIII, 8.
Orgelbau, Akten XXIII b.
Neuere Organisten, Akten XXIII, 8. 19.
Dedikationsakten.
Ratsmusikerakten.
Schulakten (Kantoren) XXIII, 15. 4.
» » XXIII, 15. 5.
Notizen aus verschiedenen Zeugebüchern.

Alphabetische Liste der Musiker usw.

Adam, Friedrich, aus Insterburg, folgt 1657 dem Ratzeburger Domkantor Henricus a Schopen; 1669 wird er .Pastor in Selmsdorf und er stirbt am 7. Febr. 1677. Sein Nachfolger in Ratzeburg ist Andreas Bartholdi.

Amselius, Pancratius, (s. Eitner) unterschreibt in seiner Eigenschaft als Kantor der Jacobikirche in Rostock am 13. September 1622 das Verzeichnis der zur Kirche gehörigen Musikbücher. Seine Amtszeit als Kantor fällt wohl zwischen J. Röseke und J. S. Birnenstiel.

Andersen, Joh. Daniel, aus Hamburg, bewirbt sich auf Veranlassung des Stralsunder Stadtmusikus Brüsche um die durch den Tod des Brüsche junior 1756 erledigte Substitutenstelle an der Jakobikirche in Stralsund, an der nominell noch der alte Artmer Organist ist. Am 9. Mai 1766 kommt Andersen um eine Gehaltserhöhung ein und erwähnt dabei drei Kompositionen von sich, ein lateinisches Kyrie, ein musikalisches Singgedicht und eine Kantate zum Pfingstfest. Er stirbt 1776; sein Nachfolger ist Escherich junior.

Im Wismarer Ratsarchiv ist ein Attest von ihm für Joh. Chr. Parow (23. Jan. 1770).

Andreae, Carolus, geboren 1598 zu Schönberg, wo sein Vater Thomas A. Organist war, folgt 1628 auf Franz Bentem junior als Organist am Ratzeburger Dom. Er war Schüler von Georg Patermann (s. d.) in Rostock und schon elf Jahre Organist in Lauenburg. In Ratzeburg blieb er 42 Jahre im Dienst, bis zu seinem Tode, 4. Dezember 1670. An seine Stelle tritt J. B. Kruse.

Anselm, Ulricus, Nachfolger Daniel Friderici's als Kantor an der Marienkirche zu Rostock. Vorher war er in gleicher Eigenschaft an der Nikolaikirche derselben Stadt gewesen; im Ratsarchiv befindet sich ein Quittungszettel von Ulricus Anselm aus dem Jahre 1638. Die Rechnungsbücher der Marienkirche führen ihn von Johannis 1639 bis Michaelis 1672; zu Weihnachten 1672 erhält *Sehl. Ulrici Ambstelns Witwe 25 fl.* Unter den Akten XI b liegt eine Supplikation Anselm's vom 28. Febr. 1653.

Sein Nachfolger an der Nikolaikirche ist Melchior Hasselberger, an der Marienkirche Joachim Schummer.

Der einzige noch früher erwähnte Nikolaikantor ist Tilimann.

Arens, Johann, war um 1684 Kantor an der Jakobikirche in Rostock und bittet am 28. März um freies Begräbnis für seinen Sohn. Auf dem Ratsarchiv befindet sich noch ein Quittungszettel ohne Jahreszahl, auf dem Arens und ein Joachim Mors als die Vormünder der Erben des Kantors Hennings angegeben sind. Da die Kantoren als Schulkollegen außerordentlich häufig wechseln, so ist es nicht immer möglich, Vorgänger und Nachfolger mit Bestimmtheit anzugeben. Arens' Vorgänger war vielleicht J. S. Birnenstiel, sein Nachfolger G. Leomann.

Armentrick, Johann, war 1695 Kur (Türmer) der Stadt Wismar und reicht am 9. Oktober zusammen mit Heinrich Räckling ein Gesuch ein wegen Regelung des Honorars bei Hochzeiten. Armentrick stirbt 1720; seine Witwe bittet zweimal (13. März und 25. Mai) um Gewährung eines Gnadenjahres. Vom Rat wird ihr ein halbes Gnadenjahr zugesprochen.

Armentrick, Martin, starb 1674 als Türmer der Nikolaikirche in Rostock (Koppmann a. a. O.).

Artmer, Jacob, wird am 24. Dezember 1716 zum Organisten der Jakobikirche in Stralsund bestallt und ist vermutlich der indirekte Nachfolger von Fr. Schick. Er beklagt sich öfters, daß er bei seinem geringen Gehalte nicht subsistieren könne. 1750 setzt der Rat, ohne Artmer zu fragen, den jungen Brüsche (Brüske), Sohn des Stralsunder Stadtmusikanten, zur Bedienung der Orgel ein. Artmer bezieht aber sein Gehalt weiter. Brüsche stirbt vor Artmer, und an seine Stelle tritt J. D. Andersen (s. d.), der auch Artmer's Nachfolger wird. Artmer scheint 1762 gestorben zu sein.

Babst, Johann Gerhard, (s. Eitner) vermutlich Nachfolger des Organisten J. Bauer an der Jakobikirche in Rostock, läßt sich mit Hilfe von Quittungszetteln von 1697—1710 verfolgen. Wahrscheinlich wurde er erst 1714 durch F. J. Blohm ersetzt. Babst scheint etwas eigenmächtiger und heftiger Natur gewesen zu sein, denn am 20. Oktober 1705 beschweren sich sämtliche Kantoren und Organisten über ihn, weil er bei Hochzeiten die Vokalmusik ohne Kantoren aufführte, und am 26. November desselben Jahres wird eine Beschwerde eingereicht, weil Babst den Kantor Leomann *auf dem Kirchhof und Gassen ungestüm angefahren* hätte, worauf Babst bestraft werden und eine Ehrenerklärung tun soll.

Bartholdi, Andreas, ist 1669 Kantor am Ratzeburger Dom und stirbt am 28. Mai 1682. Sein Vorgänger ist Friedrich Adam, sein Nachfolger Petrus Winter.

Bauer, Johannes, wird am 18. Juni 1672 als Nachfolger Chr. Pentzien's zum Organisten der Jakobikirche in Rostock bestallt. Quittungszettel finden sich noch vom Jahr 1677. Wie lange er im Amte war, ist unbestimmt. Sein Nachfolger ist wohl J. G. Babst.

Beatus, Wolraht Wilhelm, ist seit etwa 1729 Kantor in Malchin und wird 1735 vom Malchiner Rate als Nachfolger Günther's in Wismar empfohlen.

Becke, Samuel, war um 1684 Nikolaikantor in Rostock (siehe auch P. Qualmann); seine Amtszeit fällt zwischen A. Hennings und A. J. Persen.

Belitz, Moritz, Nachfolger von B. Peterssen, wird am 1. September 1630 zum Organisten der Nikolaikirche in Stralsund bestallt. Nach zwei Jahren folgt ihm Ph. Caden. Ein Moritz Belitz wird 1642 als Instrumentist und Kammermusikus am Berliner Hofe angestellt (Eitner).

Benkenstein, Joh. Martin, ist von 1760—1774 Organist der Marienkirche zu Stralsund. Er ist Nachfolger von Raupach junior; auf ihn folgt der *Musicus* Zeidler. Im Wismarer Ratsarchiv ist ein Attest von Benkenstein für Johann Christoph Parow (23. Jan. 1770).

Bensen, Andreas, aus Hannover, war Sohn des dortigen Hofmusikanten Magnus Bensen. Er wird 1698 Kantoratsnachfolger von J. C. Ulrich in Ratzeburg, wo er im Januar 1730 stirbt. Er scheint die letzten Jahre emeritiert gewesen zu sein, denn schon 1727 ist J. B. Nibbe Kantor.

Bentem, Franz, (senior), stammte aus Lauenburg, wurde 1576 Organist am Ratzeburger Dom und blieb beinahe 40 Jahre im Dienst. Nach seinem Tode tritt sein Sohn Franz Bentem, der erst Organist an der Ratzeburger Stadtkirche war, an seine Stelle, die er bis zirka 1628 inne hat; in diesem Jahr folgt ihm Carolus Andreae.

Berendts, Johann, war um 1615 erster Kunstpfeifer von Wismar; Eingaben an den Rat von 1615, 1616, 1617 sind von ihm, Bartholdt (Bartel), Bolmeyer (Bulmeyer), Heinrich Pirsdorp (Biersdorff) und Jürgen Viermann unterzeichnet.

Bolmeyer und Pirsdorp wurden außerdem schon am 22. September 1614 in einem Prozeß als Zeugen vernommen.

Bertram, Georg Baltzer, war um 1709 Ratsmusikant in Glückstadt und wird am 21. Juni vom Vizestadthalter etc. nach Flensburg für den dortigen verstorbenen Stadtmusiker empfohlen, aber nicht angestellt.

Beverinus, Johannes, aus Gladow bei Magdeburg, studierte in Halle, Wittenberg und Leipzig und war von 1633—1637 Kantor am Ratzeburger Dom, wahrscheinlich Nachfolger M. Westphal's. 1640 wird er Rektor und 1641 Pastor in Ziethen. Als ihm dort sein Haus abbrennt, vertritt er vorübergehend wieder die Kantorenstelle in Ratzeburg für den fortgegangenen Boccatus. Beverinus' Nachfolger im Jahre 1637 ist Nicolaus Masius.

Bilendorff, Gottfried, war 1730 Nachfolger des Organisten J. von Meden in Pellworm. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. 1737 tritt G. Chr. Raupach an seine Stelle.

Binnemann, Johann Lorentz, war um 1736 Ratsmusikant in Flensburg und scheint Ende 1745 gestorben zu sein. Sein Nachfolger wird Timmermann.

Vom 26. Mai 1736 datiert ist ein von Friedrich Ernst in Gottorff unterschriebenes Dekret auf eine Supplikation Binnemann's wegen der Musik bei abendlichen Zusammenkünften.

Birnenstiel (Birnstiel), Johann Simon, wurde am 24. März 1662 zum Kantor an der Jakobikirche in Rostock gewählt und mußte am gleichen Datum das Verzeichnis der zur Kirche gehörigen Musikbücher unterschreiben. An der Hand von Zahlungsanweisungen und Quittungen läßt er sich bis 1676 verfolgen. Sein Vorgänger ist vermutlich H. Müller, sein Nachfolger J. Arens.

Blohm, Frantz Joachim, der Nachfolger J. G. Babst's, wird im Dezember 1714 zum Organisten der Jakobikirche in Rostock bestallt und scheint dort bis 1738 gewesen zu sein; in diesem Jahre wird J. E. Hüser Organist.

Blomekenblaw, Gerd, war 1490 *des rades spelman* in Wismar und geht am 12. Januar wegen einer Geldforderung einen Kompromiß ein.

Boccatus (Bocatius), Georg, aus Pyritz in Pommern, folgt 1641 dem Ratzeburger Kantor H. Sartorius. Vorher war er Kantor in Arnswald (Neumark); aus Ratzeburg geht er 1644; sein Amt verwaltet interimistisch J. Beverinus, bis Franz Seltrecht an seine Stelle tritt.

Bolmeyer, Barthold, hat 1601 schon *zwöllf gantzer Jhar* unter Meister Georg Viermann in Wismar als Geselle gedient und hat auch seit neun Jahren den Turmdienst. Da Viermann fortgehen wolle und Heinrich Otte bestallt werden solle, so bitte er, Bolmeyer, daß Otte nicht über ihn gesetzt werde, da er ihn um seine Stellung, die er schon so lange inne habe, bringen wolle (25. Sept. 1601). Über den Verlauf dieser Angelegenheit ist nichts bekannt. Über Otte findet sich nur die Notiz, daß er am 29. Sept. 1601 zum Kunstpfeifer bestellt worden ist. Jedenfalls hat er Bolmeyer wohl nicht viel geschadet; siehe Berendts.

Boye, Peter, war 1659 Ratsmusiker in Wismar. Er wurde wegen eines *Contra sextum praeceptum ex imbecillitate naturae begangenen excessus undt ehebruchs* bestraft mit 1) 100 ℛ𝓍 an den Rat, 2) 3 ℛ𝓍 an die drei Pastoren, 3) 25 ℛ𝓍 für die Armen, 4) öffentlicher Buße in allen 3 Kirchen, 5) Entlassung aus dem Dienst. Boye selbst meint, man möge doch erwägen, *Quod summum jus summa saepe injuria sit, et nemo pro uno eodemque delicto bis puniri debeat*, er aber *uff fünferley ahrt* abgestraft würde. Er bittet daher am 12. September und 8. Dezember 1659, man möge ihn wenigstens im Dienst lassen.

Nachdem er aber *güntzer zwei Jahr nahrloss gesessen* hat, entschließt er sich, Wismar zu verlassen, und erbittet vom Rat ein Attest über seine Dienstzeit und Nachlaß des Zehnten (6. September 1661).

Boysen, Christian, war von 1748 bis zu seinem Tode am 20. Juli 1750 Organist in Pellworm. Sein Vorgänger ist Kettelsen, sein Nachfolger J. Reimers.

Brauns (Bruhns)..., Nachfolger des Kantors G. Leomann an der Jakobikirche in Rostock, war bestimmt von 1748—1753 im Amte. Aus dieser Zeit sind Akten im Rostocker Ratsarchiv vorhanden über einen Streit des Stadtmusikus Mey mit Brauns und dem Organisten Hüser. Weiteres ist nicht bekannt, nur daß er 1760 schon gestorben war. Über einen mit Brauns zusammen erwähnten Kantor Huth konnte ich nichts ermitteln, außer daß er 1760 gleichfalls schon tot war. Der nächste bekannte Kantor ist Ch. H. Pauli.

Brüsche (Brüske, Brüsike), war um 1750 Stadtmusikus in Stralsund; (siehe auch D. Andersen, J. Artmer und D. Schön). Sein Nachfolger ist wohl G. Fr. Meyer.

Bruhns, Nicolaus, siehe Volckmar und Seite 207.

Bunger, Johann, siehe Walter.

Burmeister (Bürgermeister), Georgius, aus Sachsen Lauenburg, wird 1627 als Organist der Marienkirche in Wismar bestallt. Sein letzter nachweisbarer Vorgänger ist Nathan Wegener, der aber schon 1618 starb. Im Jahre 1640 geht Burmeister nach Rostock, wo er am 28. Oktober als Nachfolger Joachim Dröge's an der Jakobikirche bestallt wird. Wie lange er hier gewesen, ob er die zehn Jahre, zu denen er sich verpflichtet hatte, abgedient oder darüber gestorben ist, läßt sich nicht angeben. 1644 hat er jedenfalls noch gelebt, wie ein Quittungszettel im Ratsarchiv zeigt.

Sein Nachfolger in Wismar ist Gottfried Reichardt, in Rostock Joh. Helmcke.

Burmeister, Joachim, (s. Eitner) wird in dem ersten vorhandenen Rechnungsbuch der Marienkirche zu Rostock von Ostern bis Michaelis 1593 als Kantor angeführt. Zu Weinachten erscheint an seiner Stelle Andreas Pfeil.

In dem Bücherverzeichnis der Marienkirche, das 1605 dem *Erasmo Sarcerio*[1]) *vberantwortet* wird, steht als No. XV: »*Sechs Bucher in Brun Papp gebunden und verguldet. Darinnen die Hymni 6 voc: uber das gantze jar, und 2 missen 8 voc: von M. Jochimo Burmeistero der Kirchen verehret.*«

Ein bisher unbekanntes Werk von Burmeister's Hand ist in der Rostocker Landesbibliothek:

1) Soll wohl Sartorius sein.

Geistlicher Psalmen D. Martini Lutheri und anderer Gottseligen Menner usw. Vierstimmige Harmonien. Rostock 1601.

Die Stimmen sind partiturmäßig übereinander gedruckt.

Caden, Philippus, folgt im Jahre 1632 auf den Organisten M. Belitz an der Nikolaikirche in Stralsund; sein Nachfolger ist J. M. Rubert.

Christian, Valentin, *Orgellmacher von Schwerin*, und die Vorsteher der Marienkirche in Wismar schließen am 28. Februar 1603 einen Kontrakt *wegen verfertigung eines neuen Rugk Positiffs an der Orgell in itztgemelter Kirchen, wie dan auch wegen renouirung des Obristen vnd alten Werckes derselben Orgell.*

Christian stellt seine Quittung am 20. Mai 1604 aus, nachdem die Orgel *von zwo fremdte organisten beslagen und fur gudt erkandt worden* (einer von ihnen war Henricus Marxen aus Lübeck); er verpflichtet sich auch

vom 3 Maii dises 1604 ihares, bis auff kumpfftiges ihar 1605 den 3. Maii 1s ihar vnd tag dafur ein gewehre zu sein vnd da etwes an den stemmen oder sunsten daran mangelhafftig solte gefunden werden, als thu ich bei meinen waren worten vnd gutem glauben, anloben vnd mich vorpflichten, sulche mangel auff meine eigen vnkostung zuendern vnd zubessern.

Leider bewährte sich seine Arbeit so wenig wie sein Wort; schon 1606 wurde Jakob Rabe die Reparatur übertragen, da Christian keiner Aufforderung zum Erscheinen Folge leistete.

Coclicus, Adrian Petit, (vergl. Eitner) war bestimmt am dänischen Hofe angestellt. Nach V. C. Ravn[1]) gewährte ihm Christian III. im Jahre 1556 eine Zufluchtsstätte unter der Bedingung, daß Coclicus sich zu einem ehrlichen und christlichen Leben verpflichtete; und hier hat er ungefähr 1563 sein abenteuerliches Leben beschlossen. In den Kapellbüchern findet man folgende Kompositionen von ihm: *Venite exultemus domino* in 2 Teilen, *Nulla quidem virtus* und ein achtstimmiges *Si consurrexistis.*

Die Kapell- oder Kantoreybücher befinden sich jetzt in der kgl. Bibl. in Kopenhagen.

Der Grund, an dieser Stelle näher auf Coclicus' Leben einzugehen, war durch eine Notiz im Wismarer Ratsarchiv vom 6. März 1582 (Zeugebuch 1569—1586 Fol. 246) gegeben, der zufolge die Frau des *Musicus Adrian Kokliko*, Ilsebe, die in Dänemark ohne Leibeserben verstorben ist, als Erbin ihre Schwester, die Hausfrau des Berndt Koker in Wismar, hinterlassen hat. (Vergl. auch Vierteljahrsschrift für M.-W. X, 471).

Conradi, Joh. Andreas, ist 1766 Organist und Küster in Breitenfelde und bewirbt sich um des verstorbenen Hülsen's Stelle in Mölln.

Corvinus, Johannes, war um 1594 Organist an der Georgenkirche in Wismar. Sein Nachfolger ist Peter Dröge.

Cuntz, Wismarer Spielmann um 1427; siehe Hans.

Dannehl (Danneel), Georg Hinrich, geht am 24. März 1717 von der Rostocker Universität ab und wird Kantor in Rehna, von wo aus er sich am 2. April 1740 um eine vakante Stelle an der Wismarer Stadtschule bemüht.

---

1) V. C. Ravn: *Festskrift i Anledning af Musikforeningens Halvhundreaarsdag, Kjøbenhavn*, 1856, Seite 8.

Diedrich, Johann, *Musicanten Gesell aus Güstrow*, bewirbt sich 1770 um die Organistenstelle zu St. Georg in Wismar.

Dröge, Joachim, Sohn von Peter Dröge; s. d.

Dröge, Peter, seit zirka 1597 Organist der Georgenkirche in Wismar, Nachfolger von Johannes Corvinus, hat 1601 seinen *dienst biss dahero nun mehr in vierde Jhar* verwaltet und bittet am 27. Juni um Gehaltserhöhung, eine Bitte, die zwar gewährt, aber am 28. Febr. 1609 wiederholt wird. Am 14. August 1614 bittet Dröge, nachdem *durch etzlicher Bürger fielfeltigenn vberlauffen vnd anhalten vmb einen andern Organisten E. E. Hoch vnd Wolweisen vor vrsachett geworden, einen andren anzunehmen*, um freie Wohnung und sonstige Erleichterungen. Sein Wunsch wird erfüllt.

Nachdem vorübergehend Bernhardus Wernitzheuser und David Ebel Organisten gewesen sind, bittet am 25. Juni 1619 Dröge, seinen Sohn Joachim Dröge zu bestallen, *weill dhan vnser organist Davit Æbel sich hatt zu Rostock fhür einen organisten bestellen vnd anehmen lassenn;* außerdem hätte Joachim schon seit 1 1/2 Jahren für den verstorbenen Nathan Wegener bei St. Marien aufgewartet und auch in Lübeck fast ein ganzes Jahr seinen Lehrmeister bei St. Peter krankheitshalber vertreten. Peter Dröge bittet sogar noch privatim seinen Schwager, den Stadtsekretär Eberhardt Elmenhoff, seine Bitte zu unterstützen (28. Juni 1619).

Am 26. Mai 1620 wird endlich der Ratsbeschluß gefaßt: Joachim Dröge soll noch ein Jahr zu seiner besseren Institution nach Hamburg oder Lübeck (? nicht zu lesen, da Konzept) gehen und Peter Dröge inzwischen die Stelle verwalten, was er auch schon vorher getan zu haben scheint, denn er bittet am 25. Mai 1620 um seine Besoldung von Johannis (vergangenen Jahres) bis Ostern.

Joachim Dröge ist am 9. Oktober 1622 bestallt, die Bestallung jedoch nicht erhalten, vielleicht garnicht ausgestellt, denn er bittet im Dez. 1623 um eine schriftliche Bestallung, die ihm am 12. Sept. 1625 zugestellt wird. Ein Gesuch um Gehaltserhöhung vom 12. Juli 1624 wird abgeschlagen.

Im Jahre 1629 geht Dröge von Wismar nach Rostock und wird zu Michaelis nach dem *tödtlichen Abgangk* Georg Patermann's an der Jakobikirche bestallt und auf zehn Jahre verpflichtet. Er hat seine Verpflichtung gerade eingehalten, denn 1640 wird nach seinem *tödlichen abgang* Georg Burmeister Organist.

Dröge's Nachfolger in Wismar ist Johannes Röding.

Druckenmüller, Joh. Jakob, aus Schwäbisch-Hall, ist von 1689 bis Johannis 1697 Organist am Ratzeburger Dom, als Nachfolger von J. B. Kruse und Vorgänger von A. Suke.

Der Herkunft und Zeit nach könnte er vielleicht ein Bruder von Georg Wolffgang D. sein.

Ebel, David, war der Sohn von David Ebel (Aebel), der 1617 Organist an St. Peter in Lübeck war. (Vgl. Stiehl, Musikgesch. Lübecks.) David Ebel junior wurde am 7. Juli 1617 als Nachfolger Wernitzheuser's *mit consens vnd ratification seines liebenn Vaters, auch David Aebel genandt, Organisten in S. Peters Kirchen daselbsten* [Lübeck] zum Organisten an St. Marien in Wismar bestallt. Zu Johannis 1619 geht Ebel nach Rostock. Sein Nachfolger in Wismar wird Joachim Dröge, der vorläufig von seinem Vater Peter Dröge vertreten wird.

In Rostock wird Ebel Nachfolger N. Gottschow's als Organist der Marienkirche. Die Rechnungsbücher führen ihn zuerst Michaelis 1619 an; seine Bestallung ist nicht erhalten. Sein Gehalt wird im Laufe des Jahres von 50 *fl.* pro Quartal bis auf 70 erhöht. Er starb zwischen Ostern und Johannis 1639, denn zu Johannis steht in den Rechnungsbüchern: *Sehl. David Ebels wittiben 70 fl.* Ein Brief von ihm in Wohnungsangelegenheiten vom 25. Nov. 1632 unter VIII, c. Sein Nachfolger wird, nachdem der Organistendienst interimistisch von Gottfried Reichardt, dem Studiosus H. Witzleben und M. Staudius verwaltet worden ist, Nikolaus Hasse.

Ebel (Aebel), Hermann, Organist der Marienkirche in Lübeck, wird am 3. Juni 1614 vom Wismarer Rat aufgefordert, die von Kröger (s. d.) neuerbaute Orgel der Georgenkirche in Wismar zu prüfen.

Engels, Joachim, aus Mölln, studierte in Helmstädt, wurde 1595 Kantor am Dom zu Ratzeburg und 1600 Pastor in Zieten.

Sein Nachfolger ist Nicolaus Schligaeus.

Erdmann, ... , Sohn des ehemaligen Wismarer Stadtmusikanten Erdmann, wird 1798 an Stelle seines Vaters als Musikdirektor erwählt und bittet 1807, ihm *den Genuss der emolumente des von dem seeligen Giram bekleideten Dienstes* zu überlassen, was ihm nach längerer Verhandlung gewährt wird.

Escherich, Joh. Christoph (s. Eitner), aus Stockholm, wird am 15. Januar 1762 als Nachfolger Joh. Wilh. Hertel's zum Organisten der Nikolaikirche in Stralsund bestallt. Seit Herbst 1765 vertritt er den Kantor, dessen Stelle ihm noch zugesagt wird. Am 6. April 1770 wird er Musikdirektor. Er starb ungefähr 1794; sein Nachfolger wird Röser.

Im Wismarer Ratsarchiv liegen zwei Atteste von Escherich, eines vom 23. Jan. 1770[1]) für Christoph Parow, der andere vom 21. September 1773 für Zietzmann.

Von seinen Kompositionen ist bisher nichts bekannt (s. Eitner); eine Kantate (Sign. No. 4) von ihm: *Der einst auf Chaos Wassern schwebte*, D dur, Chor und kleines Orchester, fand ich in Ms. Part. St. in der Dombibliothek zu Ratzeburg.

Escherich, Johann Friedrich, Sohn von Christoph Escherich, wird am 13. April 1776 als Nachfolger des Organisten Joh. Daniel Andersen an der Jakobikirche zu Stralsund bestallt und muß der Witwe Andersen's jährlich 10 *Rthl.* geben. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Escherich vorher in Güstrow Organist war, denn der Ratsmusiker Stolberg teilt am 28. Sept. 1768 dem Güstrower Rat mit, daß er eine Wohnung im Hause des Stadtorganisten Escherich gemietet habe. Das kann sehr gut Joh. Fried. Escherich gewesen sein. Er starb ungefähr 1793; sein Nachfolger in Stralsund wird Joh. Jakob Blechschmidt.

Ewald, Otto, wird 1758 nach Haegermann's Tode Organist in Schwabstedt und behält diese Stelle bis zu seinem Tode im Jahre 1784. Seine Witwe bekommt am 30. November sein Salarium von 56 *M.* 1 *ß.* ausgezahlt.

Auf ihn folgt der Organist Römer, dessen Leben noch ins 19. Jahrhundert reicht.

---

1) Auf diesem nennt er sich schon *Musick-Director und Organist der Haubt Kirche zu St. Nicolai.*

Faber, Johann, Musikus zu Wittenberg, dediziert am 12. Juni 1609 dem Rate zu Wismar eine Komposition.

Fabricius, Johannes Dietericus, war um 1692, zwischen Plan und Ph. Hermann, Kantor an der Nikolaikirche in Rostock.

Ferkelrath, Caspar, aus Kiel gebürtig, wird am 20. Mai 1654 als Nachfolger Lübeck's an der Marienkirche in Flensburg als Organist bestallt. Sein Nachfolger ist J. Fr. Meister.

Fischer, Christian Friedrich (siehe Eitner), studierte in Halle und Rostock, war seit 1729 Kantor in Plön und bewirbt sich am 14. April 1735 um das durch Günther's Tod frei gewordene Kantorat an der Marienkirche in Wismar und im Juli desselben Jahres um das Konrektorat der Stadtschule.

Flohr, Klaus, wird gelegentlich einer Orgelreparatur im Jahre 1700 als Organist der Georgenkirche in Wismar genannt. Ob er Nachfolger Röding's war, muß dahingestellt bleiben.

Florschütz, Eucharius (vergl. Eitner), wurde am 19. Sept. 1781 als Nachfolger des Organisten Johann Eberhard Hüser an St. Jakobi in Rostock bestallt. Schon vor seiner Anstellung bittet er zu dem Jahresgehalt von 80 Rthlr. um 20 Rthlr. Zulage (21. Juli), die ihm auch nebst 16 Rthlr. Wohnungszulage gewährt wird. Er kündigt seine Stelle zu Ostern 1808, da er für die Marienkirche derselben Stadt als Nachfolger J. B. Riedel's gewählt ist (Michaelis 1807). Sein Nachfolger an der Jakobikirche wird Joachim Andreas Göpel. Florschütz starb nach den Kirchenakten 1831.

Von dem bei Eitner erwähnten Singspiel: *Der Richter und die Gärtnerin* fand ich das 1790 gedruckte Textbuch in der Rostocker Universitätsbibliothek unter Dd·90 (5).

Frese, scheint der Name einer Musikantenfamilie des 17. Jahrhunderts zu sein.

Ein Hans Frese war um 1647 Kornettist in Lübeck und starb 1652 (Stiehl).

Wilhelm Frese wurde 1637 Musikdirektor in Rostock, als Nachfolger Balthasar Kirchhof's (Koppmann).

Nicolaus Frese war 1662 Ratsmusiker in Wismar und läßt sich bis 1665 verfolgen. Im Wismarer Ratsarchiv fand ich eine Komposition von ihm:

> *Der CXVII Psalm Des Königs und Propheten Davids / Mit I. Vocal Stimm und 2 Violinen zusambt dem General Bass übersetzet usw. usw. .... von Nicolao Freesen / E. E. Rhats bestaltem Musico Instrumentali den 2 Decemb. Anno 1665. Wissmar / Gedruckt bey Joachim Georg Rheten.*

Friderici, Daniel, (s. Eitner) der berühmteste Rostocker Kantor, wird in den Rechnungsbüchern der Marienkirche zuerst Ostern 1619 als Nachfolger Johannes Neucrantz' angeführt, und zwar unter dem Namen Daniel Friederich, der sich Ostern 1620 in Daniel Fridericus und Ostern 1621 in Daniel Friderici verwandelt. Sein Gehalt steigt von 12 fl. pro Quartal bis auf 32. 1618 übernimmt Friderici aus Neucrantz' Nachlaß die Bibliothek, die sich seit Sartorius wesentlich verändert hat. Viele Bücher sind nicht mehr vorhanden, von den neu hinzugekommenen nenne ich das *Promptuarium Musicum* von Abraham Schaddaeus, 8 Stb., *Cantiones* und *Magnificat* von Hieronymus Praetorius 8 Stb., *Cantiones* von Michael Praetorius 8 Stb., *Cantiones* von Alexander Neander 8 Stb. An Instrumenten waren vorhanden *eine grosse Bass Geige und eine Quart-Posaune.*

In den Rechnungsbüchern werden Michaelis 1638 *M. Daniel Friderici Sehl. Cant.* [*Wittiben*] *32 fl* gezahlt.

Auf Friderici's bisher in ziemliches Dunkel gehüllte Lebensumstände wirft ein ganz neues Licht die in der Rostocker Landesbibliothek befindliche Leichenrede des Rostocker Universitätsrektors Heinrich Rhane. Der Einfachheit halber zitiere ich die wichtigsten Stellen:

... Non mirum ergo, quod noster ex agri pago, Ouerfordium prope sito, Eichsteda ortus, pueritiae statim annos cantando adjuverit. Natus enim isto loco ante LIV annos Patre Bartholomeo usw. . . . . . Islebiam enim digressus contulit se in Scholam Neopolitanam, ab cuius Rectore Andrea Ratzenberger ad Gerbstadenses vocato, eo simul abductus ac hospitio receptus est. Quo loco per IV annos substitit, & quo natura vocabat, in disciplinam sese dedit Musici celeberrimi, Valentini Hausmanni, a quo fundamenta componendae Symphoniae edoctus Islebiam rediit. Inde Soltquellam, mox ad Burgenses digressus, triennio ibidem absumto, Magdeburgum sese contulit, Rollenhagio Praeceptore usus; Hinc in Misniam, mox Brunsvigam discessit in Scholam Martinianum. Post Bataviam, Westphaliam, Hassiam peragravit, Clemente Timplero; & ad breve tempus collegio Jesuitarum pro se erudiendo usus. Inde ad Osnabruccenses regressus, aliquot nobilium institutionem recepit, latinis pariter literis & Musica jam publice quoque charus, ut in Scholam Collega fuerit cooptatus. Pecuniola ibidem confecta, ad nos in Academiam aetatis XXIIX anno progressus, ingenii edidit specimen, Musicale sertum primum, eoque commeruit, ut ab generosissimo Barone Oldenburgens ad directionem Chori Musici, mox ab amplissimo hujus Urbis Senatu aliquoties ad istud, cui hactenus laudabiliter praefuit, munus publicum vocaretur. Reversus ergo ad hospitem suum, filiam simul Annam Stevenowes moestissimam nunc viduam exambiit, Annoque XVII hujus seculi eam ad X Sept. domum et postea Oldenburgum duxit. Donec repeteretur ad officium & anno interjecto reversus, simul gradu Magistri ornaretur. Ab eo tempore (1618) sedem figere incepit, praestiti[t]que officium docendis partim literis partim dirigendis Symphoniis. Laborem non pertaesus, sed diligens, & in componendis cantibus ad extremum perseverans. Praeter enim ea quae publici juris fecit, plurima adhuc non malae phantasiae inedita sunt opuscula, quibus quam hactenus consecutus est, celebritatem augere vôluit. Talis cum esset, nupero huius mensis (sept.) duodecimo, cum in officio esset, deterius sese habere, postea decumbere cepit, Donec vigesimo tertio die ad decimam vespertinam in Christo placidissime obdormiret. Vos Academiae cives praecentorem funerum, chori Musici praefectum, iisdem mecum naeniis, quibus cum illo hactenus alios prosequi consuetis, decantantes ad dormitorium comitamini.

B. V. PP. die XXVI Sept.
Anno MDCXXXVIII.

Friderici's Leben verläuft also zwischen 1584 und 23. Sept. 1638. Sein Nachfolger wird Ulricus Anselm.

Von Friderici's Werken fand ich an bisher unbekannten Exemplaren in der Stralsunder Ratsbibliothek:

1. *Hilarodicon* 1632, C. secundus, A. T. B.
2. *Newe Avisen* etc. vom Jahre 1635, das erste vollständige Exemplar dieses Werkes; bisher nur der Cantus in Kopenhagen bekannt (Eitner).

Wie ich nachträglich sehe[1]), hat schon Koppmann in den Beiträgen zur Geschichte der Stadt Rostock, II, 2, Seite 111 und 112 einen kurzen Auszug aus der Rhaneschen Leichenpredigt und auch sonst noch einige kurze Notizen über Friderici's Aufenthalt in Oldenburg und Rostock gegeben, worauf ich hier verweise. Zur Ergänzung kann ich hinzufügen, daß Ewald Riebe's Konrektorat schon seit 1624 besteht (Rechnungsbücher der Marienkirche). Der Seite 112 erwähnte Organist David ist David Ebel.

Friedemann, Martinus, (er selbst schreibt sich Fredemann, siehe auch Seite 206) ist 1623 46 Jahre Organist in Husum; auf sein Ersuchen wird ihm gestattet, die Wohnung beim Kirchhof zu beziehen (13. Nov.), da es *jhme hinfüro schwer fallen will, wegen seines hohen Alterss bey winterss jagen den langen weg nach der Kirchen zugehen, vnnd sonderlich des morgenss in der kelte zur frue predigt vffzuwarten.*

Friese, Gerhard, bewirbt sich am 2. November 1678 zum zweitenmal *umb erlangung der bishero Verledigten und annoch Vacirenden Rahts Musicanten stelle* (wohl des verst. Friedrich Rincke) in Wismar.

Gadde (Gade) Johann, Orgelbauer und Schüler von Meister Henning (Kröger?), schließt am 16. November 1643 einen Vertrag mit der Jakobikirche in Rostock und wird eine Zeitlang beurlaubt, bis er die von seinem Lehrmeister in Bergedorf angefangene Orgel beendet hat. Henning ist also vermutlich in dieser Zeit gestorben. Die Verpflichtung Gadde's datiert vom Jahr 1647, und zu gleicher Zeit wird ein Inventar der Orgel aufgenommen. (Zu einem neuen Orgelbau wurde am 6. Juni 1740 eine Kollekte gestattet, die 234 Rthl. 28 ß. einbrachte.)

Am 23. Dezember 1654 quittiert Johann Gade junior über 2 Rthl. wegen *verfertigung etzlicher stimmen in der orgell.*

Gartz, Joh. Christian, ist 1766 Organist in Boitzenburg und bewirbt sich am 13. Januar um des verstorbenen Hülsen's Stelle in Mölln.

Gerhard, Johann Engelbrecht, ein (indirekter) Nachfolger von H. Praetorius, war um 1689 Organist an der Petrikirche in Rostock und gleichzeitig Orgelbauer. Am 6. Okt. 1689 wurde mit ihm ein Kontrakt geschlossen wegen Instandhaltung der vier Hauptkirchenorgeln. Am 4. Juli 1703 beklagt sich Gerhard, nachdem er 1700 zusammen mit Lucas Stein die Orgel in der Nikolaikirche für unreparierbar erklärt hatte, daß er bei dem Neubau, den man Sperling übertragen hatte, überhaupt nicht zu Rate gezogen würde. In den Jahren 1712—13 wurde die Güstrower Domorgel von Gerhard *renoviret und mit etlichen Stimmen vermehret, auch alle vorder Pfeiffen überstagniolet* (Thielen, a. a. o. 59; vergl. Seite 205). Am 17. Februar 1719 erklären Gerhard und der Organist Riedel es für gut, die alte Orgel in der Jakobikirche abzubrechen und Pfeifen und Holz zu verkaufen.

Dieser Riedel, der Vater von J. Chr. Riedel und vielleicht auch von J. B. Riedel, scheint bei Lebzeiten Gerhard's Organist an der Petrikirche gewesen zu sein, wo er anscheinend bis zu seinem Tode blieb. Am 20. September 1737 erhält er eine Gehaltszulage. Sein Nachfolger ist J. D. Tiedemann.

Gieram, . . ., war Musikant an der Nikolaikirche in Wismar. Er starb im Herbst 1806. Um seine Stelle bewirbt sich Erdmann.

---

1) Vergl. auch E. Langelütje: Die Mus. fig. des Mag. D. Friderici. Programm des Grauen Klosters, Berlin 1901.

Giesenhagen, Victor Friedrich, war als Nachfolger von J. Schummer um 1674 Kantor an der Rostocker Nikolaikirche. Sein Nachfolger ist wohl A. Hennings.

Giscenus, Martin, wahrscheinlich des Kantors Schligaeus' Nachfolger am Dom zu Ratzeburg, stammte aus Witzenhausen und wurde 1608 Kantor; sein Nachfolger ist Bernhard Mester.

Glavatz, Heinrich, scheint ein bekannter Rostocker Orgelbauer zu sein (s. Kröger). Am 1. Febr. 1589 schließen der Bürgermeister und die Kirchènvorsteher der Marienkirche einen Vertrag mit ihm wegen Renovierung der Marienkirchenorgel; außerdem wird ihm die Instandhaltung sämtlicher Rostocker Orgeln übertragen. Schon vorher, am 25. August 1585, war ihm die Renovierung der Jakobikirchenorgel übertragen, und im Jahre 1610 scheint er die Orgel in der Petrikirche neu erbaut zu haben (die erst 1735 durch eine neue ersetzt wurde). Über die Bezahlung des Orgelbaus sind lange Verhandlungen geführt worden, die noch bis 1625 dauern; für Glavatz tritt dessen Schwiegersohn Heinrich Hartwig ein.

Praetorius (Syntagma II, 163) nennt ihn Glovatz und erwähnt ein *Werk zu Rostock*, das *Anno 93 absolvirt worden, auch zu bauen 5000 Gulden gekostet* hat. Diese Orgel wäre dann wohl das Werk in der Marienkirche.

Godduhn, Joh. Albrecht, Sohn des Meckl.-Strel. Hofmusikus Peter G., wird am 10. Dezember 1733 für J. H. Trenckel Organist am Ratzeburger Dom und stirbt am 2. Januar 1765. Nachdem seine Witwe ein halbes Gnadenjahr erhalten hat, folgt J. H. D. Herrmannus.

Gose, Johan[n], war um 1585 anscheinend Orgel- und Uhrmacher in Husum. In einer alten Truhe im Archiv der Husumer Kirche fand ich unter andern Papieren ein vom 22. Dezember 1585 datiertes Urteil einer Klage *In sacken twischen den vorordenten Ratspersonen jacop pawels vnd hennig haggen vnd den kercksuaren Clegern eins, vnd johann gosen orgelmacker beclagten anderdels*, worin Gose verurteilt wird, daß er

> *twischen dato vnd negest uolgenden fastelauent* (Fastnacht) . . . . *schal alle dat jennige wat he vormoge siner bestellunge vnd reverses, an der orgel vnd seierwergcke* (Zeigerwerk) *darmidt kein groter schade entsten vnd erwassen moge to ueruerdigen schuldig is vnstraffbar ferdig macken vndt als denne solchs alle tidt ferdig vnd jm bestande erholden, ock jder tidt flitich vpschnt hebben, vnd erschinen schole, wen he dartho geuordert wert, wurde ouerst, bemelter johan gosen, an vorferting vnd vorbetering der orgel vnd seierwergck na vormoge der suluen siner bestellung vnd reverses jegen vastelauent nalctig, ock der orgel vnd Seierwerg dorch sine vorsumnis edder vorreisent jenige schaden beiegeuen, Schal he den schaden nicht allene weddervmb vprichten vnd erstaden, sondern alsden alsbalt sines denstes derwegen ock entsettet sin, vnd schole eme de noch hinderstellige besolding wen alles wo vorberort geferdiget is ahne widern vortoch gefolget werden van rechts wegen.*

Dies Blatt liegt jetzt im Archiv bei den übrigen auf die Orgel bezüglichen Akten (Urkunden XXXV, 6), die zu diesem Prozeß noch manche Einzelheiten enthalten.

Gottschow, M. Johann, vielleicht Vater von Nikolaus G., gehörte der Nikolaikirche zu Rostock an. Auszug aus den Rechnungs- und Protokollbüchern, Ratsarchiv, Kirchenwesen V, St. N., J., Kirchenbeamte 1: *1580 29. Juni sind dem rector Joh. Gothschovio und dem cantori Tilimanno*

6 partes oder sanckböker overantwoordelt. 1584 ist dem M. Johan Gotschovio ein coralbock tho bekoff der karcken overantwoordelt.

Gottschow, Nikolaus, Nachfolger von Petrus Schröder als Organist an der Marienkirche zu Rostock, bestätigt seine Erwählung am 4. Januar 1605. Die Rechnungsbücher führen ihn bis Johannis 1619. Dann scheint er nach New Stargard an der Ihna gegangen zu sein (s. Eitner). Unter den Ratsakten (Kirchenwesen III, St.-M., A. Kirchengebäude, Vol. II, 1) befindet sich ein von Gottschow aufgestellter ausfürlicher Bericht über den Zustand der Orgel, den G.'s. Nachfolger David Ebel unterschreibt und bestätigt.

Am 2. April 1608 wird er vom Wismarer Rat nach Wismar geladen zur Prüfung der von Rabe (s. d.) reparierten Orgel der Marienkirche. Seine zusagende Antwort datiert vom 4. April, sein Gutachten vom 14. April. Ein kleiner Zettel mit 6 aufnotierten Fehlern liegt bei.

Am 3. Sept. 1608 dediziert Gottschow der Nikolaikirche in Wismar die ersten zwei Dekaden seiner gedruckten *Geistlichen Cantiones*, wofür er *eine geringfügige Verehrung von Sechs Tahlern*, die aber noch schnell auf vier reduziert werden, erhält (16. Dez. 1608). Am 27. Februar 1610 läßt er den dritten Teil folgen. (Eitner kennt nur die zwei ersten Teile.)

Eine Altstimme der ersten vier Dekaden befindet sich im Archiv der Kirche zu Husum.

Grimm, . . . , folgte 1722 auf den Nikolaikantor Ruhdauw in Rostock. Vom Jahre 1745 ist ein Quittungszettel von einem gewissen Brunsser (?) erhalten, der vielleicht eine Zeitlang Kantor war. Der nächste Nachfolger ist jedenfalls J. P. Petri.

Gudeknecht, Johannes, war 1593 Organist und Küster in Pellworm. 1645 war er noch im Amte, wie ein von ihm herrührendes Schriftstück bezeugt. Wann er abging, ist nicht bekannt. Der nächste bekannte Organist ist 1693 J. von Meden.

Günt[h]er, Joh. Heinrich, war Kantor an der Marienkirche zu Wismar und stirbt ungefähr 1735. Nachfolger wird Petersen.

Habech (Habich, Habegk,) Dietrich, war Organist der Pfarrkirche zu Güstrow; er läßt sich durch Quittungszettel von 1581 bis 1601 verfolgen. Sein Nachfolger ist wahrscheinlich Johann Reigentantz.

Hacke, Joachim Heinrich, wird am 23. November 1697 zum Nachfolger des Organisten H. Stege in Mölln gewählt und stirbt dort 1717; seine Witwe erhält am 23. August den Bescheid, daß ihr kein Gnadenjahr gegeben werden könne. Nachfolger wird Ch. C. Müthel.

Haegermann, . . . , war 1746 Organist in Schwabstedt und wahrscheinlich Nachfolger Th. Kettelsen's, der 1744 an die alte Kirche auf Pellworm ging. Er starb 1757; am 25. November erhält seine Witwe das Salarium von 56 *M* 1 *ß*. Sein Nachfolger ist O. Ewald.

Hävernick, David, wird 1759 an Stelle des *resignierten* Riedel Organist an der Nikolaikirche in Rostock. Seine Bestallung datiert von Michaelis 1759. Am 5. August 1772 bittet er, die Orgel bei der gerade stattfindenden Reparatur auch äußerlich zu verzieren, und im Mai 1781 kommt er um Gehaltserhöhung ein, die ihm auch gewährt wird. Er stirbt 1810 oder 1811; sein Nachfolger wird der Advokat Bencard.

Im Wismarer Ratsarchiv ist ein Attest Hävernick's für Kieser, vom 19. Dezember 1787.

Hahn, Johann Daniel, war 22 Jahre Organist in Wismar, wie seine Witwe Maria Hintzpeters in ihrer Supplikation vom 19. Sept. 1694 betont. Leider sagt sie nicht, an welcher Kirche; der Zeit nach könnte er zwischen Röding und Flohr stehen.

Ha[h]n, Paul, aus Hamburg, wird 1616 als Organist in Schwabstedt genannt und ist vermutlich Nachfolger von J. Pawessen. Es ist jedoch nicht unmöglich, daß zwischen den beiden noch ein Organist Joachim Wörnig gewesen ist, der 1619 beiläufig als gewesener Organist erwähnt wird. Da die Rechnungsbücher den Organisten immer nur Joachim nennen, so ist nicht zu entscheiden, ob Joachim Pawessen oder Joachim Wörnig gemeint ist. 1620 folgt P. Zwigmann.

Hamke, wird an des Christoph Friedrich Rohen Stelle zum *Musicus Instrumentalis* zu Wismar bestallt (10. März 1683). Vielleicht ist Hamke einer der beiden Hampes.

Hampe, Adam und Johann Jochen, waren 1697 Ratsmusiker in Wismar; siehe Johann Müller. Ein Joh. Adam Hampe starb 1738 als Ratsmusiker in Lübeck (Stiehl).

Hancke, Karl, (s. Eitner) Musikdirektor in Schleswig, übernimmt zu Michaelis 1792 die Stadtmusikerstelle in Flensburg an Stelle des abgehenden Timmermanns. Hancke's Frau war *die aus Schleswig gebürtige bekannte Sängerin Berwald.* Bei seinem Antritt muß sich Hancke verpflichten, eine Singschule einzurichten. Mehrere Supplikationen sind vorhanden; Hancke verläßt 1803 Flensburg. Um seine Stelle bewerben sich J. Ch. N. Brammer, Organist und Stadtmusikus in Apenrade, Fr. A. Berwald, Stadtmusikus in Schleswig, Ch. H. Henningsen aus Eckernförde, L. F. F. Paulsen aus Flensburg, Thomas, Theatermusikus in Schleswig, Carl Belmann, Theatermusikus in Schleswig, Jodry desgl., und der Musikdirektor Demuth aus Schleswig, der die Stelle erhält.

Hancke ist der Komponist des von Harries gedichteten Liedes zu König Christians Geburtstag 1796: Heil dir, dem liebenden Herrscher des Vaterlands, Heil Christian dir! Die in Hamburg bei Schniebes gedruckte Komposition ist im Flensburger Ratsarchiv (fasc. 43).

Hans, genannt *Hanse bassunre,* war um 1427 Spielmann in Wismar und war mit seinem Kollegen Cuntz nach Lübeck entwichen. Auf eine Anfrage von Wismar her antworten die *Consules Lubicenses,* daß die Spielleute wieder in ihren Dienst zurückkommen wollten

> *myt sodanem beschede · dat se iw desse reyse utscholen denen vnde dat gi ene so lonen alse wii den vnsen lonen · vnde dat gi se in nynes bodels hus setten noch nymand se ouerhalen en schole myt schelt worden · edder anders · dar synd wii ene gůd vore.*

Um 1464 wird ein Jasper Basuner genannt; siehe Hans Klenske.

Hansen, Andreas, siehe J. J. Paulsen.

Hanssen, Matthias, Orgelbauer aus Angeln, belederte im Juni 1712 die Bälge der Orgel zu Tönning, wofür er 100 *M.* erhielt.

Harring[s], Nicolaus, Nachfolger des Organisten H. A. Möller in Tönning, war von 1641 bis zn seinem Tode 1647 im Amte. Auf ihn folgt J. Tetens.

Has[s]elberger, Melchior, der Schwiegersohn D. Friderici's (siehe Koppmann, a. a. O.), war Nikolaikantor in Rostock als Nachfolger von U. Anselm. Quittungszettel bestimmen die Jahre 1640 und 1645. Auf ihn folgte direkt oder indirekt Th. Öpkenius.

Hass[e], Johann, aus Rostock gebürtig, wird am 7. August 1681 Nachfolger des verstorbenen Organisten Kortekampf in Tönning. Von ihm ist ein Pergamentblatt vorhanden, das 1847 bei der Reparatur der Orgel vorgefunden wurde (Boie) und Nachricht über die mannigfaltigen Schicksale der Orgel gibt, außerdem auch noch eine Beschreibung des Kriegs von 1711—1713 enthält. Die Geschichte der Orgel ist vom 21. Juli 1704 datiert. (S. a. J. Lambo.) Am 20. Nov. 1697 wurde Hasse in Tönning getraut. Er starb im Jahre 1727; sein Nachfolger wird J. Ch. Reimers.

Hasse's Berufung zum Organisten vom 2. August 1681 ist vorhanden; sie wird bei Reimers' Erwählung (3. März 1728) wieder benutzt, indem andre Namen und neues Datum eingesetzt sind.

Hasse, Joh. Ludwig, aus Greifswald, wurde im Januar 1773 als Nachfolger des Kantors Langkopff an der Marienkirche in Rostock angestellt und bestätigt am 30. Dez. 1773 ebenso wie Langkopff den Empfang des für die Kirchenmusik erforderlichen Geldes. Er stirbt im Sept. 1795. Sein Nachfolger ist J. C. Koenecke, der am 9. Nov. 1796 bestallt wird.

In Wismar liegt unter den Ratsakten (XXIII, 8. 19.) ein empfehlendes Zeugnis Hasse's für Georg Wilhelm Kieser, datiert Rostock, 29. Dezember 1787.

Hasse, Nikolaus, (s. Eitner) Nachfolger David Ebel's an der Marienkirche zu Rostock als Organist. Die Bestallung ist nicht erhalten; die Rechnungsbücher führen ihn von Michaelis 1642 mit einem Gehalt von 50 *fl*. pro Quartal, er wird also ungefähr zu Johannis angestellt sein. Sein Gehalt wird im Laufe der Zeit auf 75 *fl*. erhöht. Er starb zwischen Michaelis und Weihnachten 1670, denn zu Weihnachten erhält *Sehl. Nicolai Hassen witbe* 75 *fl*.

Mehrere Schreiben Hasse's um Vorschuß und Gehaltserhöhung.

Interessant ist ein Brief Hasse's an die Kirchenvorsteher vom 5. Juni 1661, worin er um 25 *fl*. bittet, damit er mit seinem noch nicht 10 jährigen Sohn Nicolaus nach Hamburg fahren könne, um ihn dort zu einer Musikprobe zu stellen. Er verpflichtet sich dafür im Namen seines Sohnes, daß dieser später Organist an der Marienkirche werden solle. Würde sein Sohn nicht Organist in Rostock, so sollte die Kirche die 25 *fl*. mit Zinsen von ihm zurückerhalten oder nach seinem Tode aus seinem Besitz ziehn.

Hasse's Nachfolger wird Peter Qualmann.

Hecht, . . . , war unter Martens Musikantengeselle in Mölln und bewirbt sich nach seines Meisters Tode 1776 um dessen Stelle, die aber E. Fr. Kindt erhält.

Helmcke, Johann, scheint der Nachfolger des Organisten G. Burmeister an der Jakobikirche in Rostock zu sein. Quittungszettel von ihm sind aus den Jahren 1654 und 1655 vorhanden. Am 14. Februar 1665 hat er eine Supplikation eingereicht und bald darauf die Kirchenvorsteher wegen seines

rückständigen Salarii gerichtlich verklagt. Helmcke scheint bis 1669 im Dienst gewesen zu sein; sein Nachfolger ist Chr. Pentzien.

Hennings, Andreas, läßt sich durch Quittungszettel von 1680—82 verfolgen (siehe auch Arens); er war Kantor an der Nikolaikirche in Rostock und seine Amtszeit fällt zwischen V. F. Giesenhagen und S. Becke.

Hermann, Ph., (s. Eitner) ist ungefähr 1699 Nikolaikantor in Rostock und wahrscheinlich Nachfolger von J. D. Fabricius. Hermann's Nachfolger scheint Ruhdauw zu sein.

Herrmannus, Joh. Heinrich David, wird am 18. Juni 1765 Nachfolger des Organisten J. A. Godduhn am Ratzeburger Dom. Er bleibt 50 Jahre im Dienst bis zu seinem Tode am 8. Juni 1815. Ihm folgt der am 4. Okt. 1761 geborene Sohn des Ratzeburger Kantors Marcus Andreas Schmidt, Johann Heinrich Schmidt, Johannis 1815.

Hertel, Joh. Wilh., der mecklenburgische Hofkomponist, wird im Jahre 1758 als Nachfolger Christopher Raupach's zum Organisten der Nikolaikirche in Stralsund bestallt. Er tritt jedoch sein Amt erst 1759 an; nachdem er sich vergeblich bemüht hat, auch noch die durch Gerhard Christopher Raupach's Tod 1759 frei gewordene Organistenstelle an sich zu bringen (Schreiben vom 2. und 21. Januar 1760), die er bisher interimistisch verwaltet hat, wird er am 3. Juli 1761 wegen schlechter Führung dimittiert. Sein Nachfolger wird Christoph Escherich.

Heynsen, H., wird 1609 zum Stadtmusikanten in Flensburg bestallt (zerrissenes Konzept). Bis 1736 fehlen weitere Nachrichten; siehe Binnemann.

Hildebrand, Hans, wird am 8. Juli 1597 als *Thormann* in Mölln bestallt.

Hölcke, . . . , war Organist an der Georgenkirche in Wismar und starb wahrscheinlich 1769. Sein Nachfolger ist Parow.

Hölcke, Gottfried Nikolaus, wurde in Wismar geboren, besuchte die dortige Stadtschule und später das Gymnasium in Lübeck. Nachdem er 7 Semester in Halle studiert hat, begibt er sich wieder nach Lübeck und Wismar, wo er am 22. Juni 1757 um das durch Petersen's Tod erledigte Kantorat bittet, das er indessen nicht erhält. Er ist wohl mit dem Organisten Hölcke an der Georgenkirche identisch.

Hülsen, Johann Christian, Enkel von Ch. C. Müthel (s. d.) und 1764 dessen Nachfolger als Organist und Stadtmusiker in Mölln, muß schon 1765 gestorben sein (s. Schmügel); nach seinem Tode werden die beiden Ämter wieder getrennt; Organist wird J. Ch. Schmügel, Stadtmusiker Fr. J. Martens.

Hüser, Johann Eberhard, F. J. Blohm's Nachfolger, wird am 20. Mai 1738 zum Organisten der Jakobikirche in Rostock gewählt. Auf seine Supplikation wird ihm am 18. April 1763 von Weihnachten bis Ostern das Duplum seines Salarii gewährt. Auf ihn folgt 1781 E. Florschütz.

Hussfeldt, Christian Peter, Schwiegersohn und Nachfolger Conrad Walter's des Jüngeren, wird unmittelbar nach dessen Tode als Kunstpfeifer und Ratsmusiker bestallt und bestätigt (11. und 12. Juni 1723), nachdem er am 1. Juni um seine Bestallung gebeten hatte. Am 28. Februar 1728

wurde ihm auf dem Kirchhof ein *anständiger Platz von zwen Leichen . . . zu einem Begräbniss vor sich und seiner Familie* angewiesen.

Am 6. März 1737 schlägt der Herzog Christian Ludwig seinen *Laquay und Hof-Musicus Ludolph Balthasar May* auf dessen Vorstellung zum Güstrower Stadtmusikanten vor,

> *wasmassen der dasige Stadt-Musikant Nahmens Hausfeld, ein alter entkräfteter Mann sey, welcher wegen seines schon einige Jahr her verlohrnen Gehöres, fernerhin wohl nicht im Stande seyn mögte, seinem Ambt in der Music ein genügen zu thun, oder, wenn er nach Gottes Willen mit Tode abgehen sollte, wohl zu vermuten, dass man daselbst auf ein tüchtiges Subjectum an seine Stelle bedacht seyn werde usw.* May habe sich schon bei *lebzeiten seines sel. vaters in Rostock, auch nachhero in der fremde in der Music sehr wohl habil gemacht.*

Darauf erhält May vom Güstrower Rat am 20. März zusagenden Bescheid, wovon der Herzog am 21. März in Kenntnis gesetzt wird. Jedoch wurde May die Wartezeit zu lange, und am 7. Mai 1748 bittet Hussfeldt, da May seinen *Sterbefall nicht erwartet, sondern in Rostock seine Beförderung gesucht und sich zum dortigen Stadt-Musicanten erwählen lassen,* ihm seinen Sohn im Amte folgen zu lassen. Gleichzeitig legt er ein in Rostock am 29. April ausgestelltes Dokument bei, nach dem May an des sel. Gieram's Stelle am 26. April 1748 in Rostock zum Stadtmusiker bestallt ist. Bürger und Rat empfehlen daraufhin beim Herzog den jungen Hussfeldt als Substitut und Nachfolger seines Vaters (31. Mai 1748).

Von Johann Christian Hussfeldt sind mehrere Supplikationen vorhanden. Der nächste Stadtmusiker ist H. Ch. Stollberg.

Huth, . . ., siehe Brauns.

Iden, Thomas, Organist an der Nikolaikirche in Wismar, Nachfolger und Schwiegersohn von Peter Schleiss, wird wohl Ende 1613 oder Anfang 1614 bestallt sein und wohnt bei seinem Schwiegervater. Am 31. November 1614 bittet Iden um Anweisung einer andern Wohnung, da sein Schwiegervater Peter Schleiss *in seinem hohen alter so ganz wunderlich, vnde vngeduldig* sei, und er selbst dadurch in seinem *studio musicali gantz sehr vnde merklich . . . verhindert* würde. Am 4. Dez. wiederholt er seine Bitte und am 22. Febr. 1615 kommt er um Gehaltszulage ein, da er bei Lebzeiten seines Schwiegervaters nur die Hälfte (100 Mark) des Gehaltes bekomme. Nach einem Gesuch vom 2. Juli 1624 wegen der *Accise* ist die letzte Urkunde von Iden ein Schreiben an den Sekretär Eberhard Elmhoff vom 20. Juni 1630. Iden bittet darin, Elmhoff möchte ihn dabei unterstützen, daß *das knorren der Belgen* endlich beseitigt würde. Iden's Nachfolger ist vielleicht Jonas Wernicke (?).

Kahlow, siehe G. Fr. Meyer.

Kapherr, Johann Christian, ist seit zirka 1717 Kantor und Organist in Sternberg (Meckl.). Er bewirbt sich 1735, 1. Juni, um des verstorbenen Günther's Stelle als Kantor der Marienkirche zu Wismar und legt die gedruckten Texte zu drei in Sternberg aufgeführten Kantaten seiner Komposition bei:

1. *Cantata So bey dem Jubel und Danck-Fest / wegen der in Anno 1530 übergebenen Augsburgischen Confession . . . . abgesungen. 25 juni 1730. Schwerin, Bärensprung.*

2. *Als die Weyland . . . Frau Dorothea Johanna Francken . . . zu Ihrer Ruhe-Städte begleitet wurde . . . usw. 23 sept. 1731. Schwerin, Bärensprung.*
3. *Die Bittere und schmertzliche Klage uber den . . . Abschied der . . . Frau Pastorin, Frauen Annâ Margarethâ Fantern . . . usw. 25. Februar 1734. Güstrow, Lembcke.*

Kersten, Christian Heinrich, Orgelbauer, schließt am 15. Juli 1772 mit der Nikolaikirche in Rostock einen Kontrakt wegen Reparierung der Orgel und wird am 28. April 1775 bezahlt.

Kettelsen, Theodorus, Organist in Schwabstedt, tritt 1744 an Raupach's Stelle in Pellworm. Seine Bestallung ist vom 30. April. Er war aus Pellworm gebürtig und starb dort am 5. Dezember 1748. Sein Nachfolger ist Ch. Boysen.

In Schwabstedt habe ich ihn nicht erwähnt gefunden; seine Tätigkeit dort muß aber zwischen Ägidius B. Zinck und Haegermann fallen.

Ein Theodorus Ketelsen († 1718), vielleicht der Vater, wird als Mitglied der Schützengilde genannt.

Kieser, Georg Wilhelm, war Chorsänger an der Nikolaikirche in Rostock und bewirbt sich, gestützt auf Zeugnisse von J. H. Knöchel, J. L. Hasse und D. Hävernick, im Dezember 1787 um die durch Zietzmann's Tod erledigte Organistenstelle der Nikolaikirche in Wismar. Das Probespiel fand am 28. Februar 1788 statt; das Konzept der Bestallung hat das gleiche Datum. Er stirbt 1829.

Kikersen, Henricus, war vielleicht Kantor in Ratzeburg und Nachfolger des Schligaeus; von seinem Leben ist nur bekannt, daß er zur Zeit des Rektors Jeremias Schrey (1606) lebte.

Kind[t], Ernst Friedrich, aus Greifswald, wird am 10. Januar 1777 als Nachfolger Martens' gewählt und am 24. November zum Stadtmusikus von Mölln bestallt.

Am 6. März 1793 bittet er, ihm seinen Stiefsohn Joachim Peter Martens zu adjungieren und wiederholt seine Bitte am 6. Mai 1802. Am 9. September wird J. P. Martens als Adjunkt bestallt.

Kirchhoff, Andreas, ist um 1618 Kunstpfeifer in Rostock (Koppmann, a. a. O.).

Peter Boye erwähnt ihn in seiner Supplikation vom 12. Sept. 1659 als Analogon zu seinem Fall, daß nämlich Kirchhoff *sechsmahl nach einander ein adulterium begangen, und sich alle mahl zwar mit der obrigkeit abgefunden, aber dennoch bey seinem dienste geduldet undt gelassen worden.*

Klähn, Carl Friedrich, war lange Stadtmusikant in Lauenburg und tritt bei Wietfeldt's Übersiedelung (1735) gegen eine jährliche Entschädigung, zu der auch Ch. C. Müthel sein Teil beiträgt, zurück. Am 9. Februar 1766 bewirbt er sich noch um die nach Hülsen's Tode freie Stadtmusikerstelle in Mölln.

Klappmeyer, Johann Hinrich, Orgelbauer in Glückstadt, repariert 1740 die Tönninger Orgel für 100 ℛ𝓉 und soll sie jährlich nachsehen.

Auch die Orgel in Schwabstedt hatte er nachzusehen (1754), wofür er jährlich 12 *M.* erhielt. Am 19. August 1758 war er schon gestorben, da seine Witwe die 12 *M.* ausgezahlt bekommt; diese behält bis 1760 die

Orgelvisitation in Schwabstedt. Dann übernimmt sie der Orgelbauer Joh. Matthias Schreiber aus Glückstadt (1761—1767), darauf (1769—1777) Joh. Joachim Maassen aus Glückstadt, dann (1778) Peter Jessen aus Tönning und 1782 der Orgelbauer Angel aus Flensburg.

Klenske, Hans, und Jasper Basuner, die Vorsteher der Brüderschaft der Spielleute zu Wismar, zeigen am 13. Dezember 1464 an, daß sie ihre lange bestehende Brüderschaft wegen geringer Zahl der Mitglieder nicht mehr halten könnten. Es wird ihnen gestattet, auch andere *vrome lude manne edder vrouwen weme det gelevet unde bequeme is* aufzunehmen.

Kluppel, Johann, wird am 7. April 1644 an Stelle J. Schultze's zum Instrumentisten und Kunstpfeifer der Stadt Güstrow erwählt. Sein Nachfolger war J. Bunger.

Knöchel, . . ., war Organist der Nikolaikirche in Wismar und starb Mitte 1773. Ein Sohn von ihm war Carl Daniel K. in Lübeck, ein anderer, in Wismar, bewirbt sich, *obzwar er blöden und melancolischen Gemüths zu seyn scheint*, um die durch seines Vaters Tod erledigte Stelle, die aber nicht er, sondern Zietzmann aus Stralsund erhält.

Knöchel, (Carl Daniel), ältester Sohn des Wismarer Organisten Knöchel, war Organist am Dom zu Lübeck (Stiehl). Er bewirbt sich 1770 um die durch Hölcke's Tod erledigte Organistenstelle an St. Georg in Wismar, zieht aber sein Gesuch wieder zurück, da *ihm solche conditiones zu bleiben offeriret worden, welche er hier nicht erhalten könte.*

Im Jahre 1766 hatte er sich schon einmal, allerdings vergeblich, um die durch Hülsen's Tod frei gewordene Organistenstelle in Mölln beworben. Dem Gesuch Knöchel's liegt übrigens ein Attest A. C. Kunzen's vom 30. November 1761 bei.

Knöchel, Erhard Johann Heinrich, war 1784—1796 Kantor an der Nikolaikirche zu Rostock als Nachfolger des alten Joachim Pankratius Petri, und nebenbei Direktor der Musik in allen vier Hauptkirchen. Als solcher führte er am 27. Oktober 1793 die Einweihungsmusik für die neue Orgel in der Marienkirche auf; der Text dazu liegt im Rostocker Ratsarchiv. Vom 15. August 1785 ist eine Supplikation wegen Erhöhung des für die Kirchenmusik ausgesetzten Geldes vorhanden.

Im Wismarer Ratsarchiv ist ein vom 19. Dezember 1787 datiertes Attest Knöchel's für Kieser. Sein Nachfolger in Rostock ist Grapow.

Knölke, Christoph, hat zu Wismar *fast in die drei Jahr vor einen Kunstpfeiffer auffgewartet,* wie sein Entlassungsschein vom 18. Juni 1641 anführt.

Ein Christoph Knölcken (Sohn?) starb in Lübeck 1727 (Stiehl).

Knoop, Frantz Diederich, (s. Eitner) war 1658 Organist an der Nikolaikirche in Hamburg und schreibt von dort unterm 24. Nov. an den Wismarer Rat, der ihn augenscheinlich aufgefordert hat, seine Besoldung müsse so beschaffen sein, daß er, auch wenn er sich verheiratete, sorgenfrei davon leben könne, auch solle seine persönliche Freiheit gewahrt bleiben, daß er jederzeit, wenn sich ihm eine gute Stelle böte, abgehen könne usw.

Knoop und der Rat scheinen sich geeinigt zu haben, jedenfalls wird er auf einem Quittungszettel von 1663 als Organist zu St. Nicolai und Georg

angeführt. (In letzterer Kirche war jedoch noch Röding Organist.) Da Knoop von 1668—1679 Organist an der Michaeliskirche in Hamburg war, wird er Wismar wohl 1667 oder 1668 verlassen haben.

Er war in Wismar vermutlich Nachfolger von Jonas Wernicke; über seinen Nachfolger ist nichts bekannt.

Kocklepel, Peter, war um 1570 *des Ersamen Raths alhier* (Wismar) *Zingken blaser*, und wird am 16. Sept. 1570 in Vormundschaftssachen seiner Frau angeführt. (Ratsarchiv Wismar, Zeugebuch 1569—1586, Fol. 34.)

Kophal, Carl Leopold, (s. Eitner unter Kufahl) ist 1766 Organist in Grabau und bewirbt sich um des verstorbenen Hülsen's Stelle in Mölln.

Kort[e]kamp[f], Lorentz, Nachfolger des Organisten J. Tetens in Tönning, wurde 1651 *wegen Uneinigkeit zwischen dem Magistrat und Kirchen Colleg: von Ihro Hochfürstl: aus 4 Compet: selbst ernannt.* Er starb 1681 und J. Hasse folgte auf ihn.

Koseberg, Hans, wird 1631 als *Musicus instrumentalis* in Mölln bestallt. Am 12. Januar 1632 bittet er, sein Gehalt aufzubessern und den Soldaten und Pfuschern das Musizieren zu verbieten. Vielleicht folgt auf ihn Andreas Schmidt.

Krause (Kruse), Gottfried, Nachfolger von Joachim Schummer als Kantor der Marienkirche zu Rostock. Neue Lebensnachrichten lassen sich nicht beibringen (s. Eitner); in den Rechnungsbüchern wird er mit Namen zu Johannis 1685 genannt. Gestorben wird er 1722 sein; in diesem Jahre ging der Kantor Ruhdauw von der Nikolai- zur Marienkirche über.

Da nach Eitner von Krause's Kompositionen nichts bekannt ist, so ist es ein besonders glücklicher Zufall, daß sich in der von mir katalogisierten Musikaliensammlung der Ratzeburger Dombibliothek eine mit Gottfried Crause bezeichnete Kantate: *Der tod ist verschlungen in den sieg* vorfand, die wohl ohne Bedenken dem Rostocker Kantor zuzuschreiben ist. Die Kantate (Sign. No. 25) für Solosopran, 2 Violinen und Baß ist in vollständiger Manuskriptpartitur vorhanden.

Kröger, Hennig, Orgelbauer in Güstrow, war bei Valentin Christian tätig, baute 1609 zusammen mit Heinrich Glavatz die neue Orgel in Bützow und 1610 allein die neue Orgel der Pfarrkirche in Güstrow. Er bittet am 24. Januar 1611 den Wismarer Rat, ihm den Neubau der Orgel in der Georgenkirche zu Wismar zu übertragen, umsomehr, da der Organist Nathan Wegener schon mit ihm darüber gesprochen und verhandelt hätte. Am 12. Februar erhält er vom Rat zusagenden Bescheid und soll am 20. Februar in Wismar sein. Er entschuldigt sich am 15. Februar, daß er erst am 27. Februar kommen könnte, da er an der Güstrower Pfarrkirchenorgel noch einiges anzubringen hätte. Der Kontrakt datiert vom 14. März. Am 23. Oktober 1612 bittet Kröger um 200 Mark Vorschuß, da er *itzo keine gelder mehr in henden habe*, um den Bau weiter zu führen. Die Orgel ist 1614 fertig geworden (Ratsprotokoll vom 11. Juni 1614); einer der sie prüfenden Organisten war Hermann Ebel.

Kruse, Joachim Bernhard, aus Rostock, 1671 Nachfolger des Organisten C. Andreae am Ratzeburger Dom, stirbt am 12. August 1689. Ihm folgt J. J. Druckenmüller.

Lackmann, Christian, wird am 17. Mai 1661 dem Kantor Schepsius an St. Marien in Wismar adjungiert und nach dessen Tode 1663 sein Nachfolger. Seine offizielle Bestallung datiert aber erst vom 22. Juli 1665.

(Im Jahre 1668 wurden besondere *Leges* für die Schulbeamten aufgestellt. Darunter befindet sich auch ein besonderer Abschnitt: *Leges Chori Symphoniaci*; XXIII, 15. 4.)

Der Nachfolger Lackmann's ist nicht zu ermitteln. Der nächste angeführte Kantor ist Johann Heinrich Günther.

Lambo, Jürgen, gebürtig aus Glückstadt (Sohn von Kund L.?), wird am 15. Juni 1763 als Nachfolger des Organisten J. Ch. Reimers in Tönning gewählt und am 22. Juni bestallt. Ihm verdanken wir die Namen der ersten Organisten in Tönning, die er *nach aller Bemühung* .. *in Erkündigung gebracht*. Außerdem hat er das von J. Hasse herrührende Pergamentblatt mit der Geschichte der Orgel und des dänischen Krieges, weil es *fast unleserlich geworden*, abgeschrieben (24. Febr. 1774).

Er stirbt am 8. März 1779; sein Nachfolger ist H. Otte.

Langkopff, ..., vermutlich Nachfolger vom Kantor Ruhdauw an der Marienkirche zu Rostock. Sein Name kommt in den Rechnungsbüchern 1750 vor. Am 28. Dez. 1765 bestätigt er den Empfang des für die Kirchenmusik erforderlichen Geldes. Er scheint Anfang 1772 gestorben zu sein: der Administrator Danckwarth macht nämlich den Vorschlag die Telemann'sche Passion anzuschaffen (17. Juli 1772), erhält aber von den Bürgermeistern die Antwort, daß die Angelegenheit, bis für den verstorbenen Langkopff ein neuer Kantor gewählt ist, ruhen soll.

Nach Erwählung des neuen Kantors (J. L. Hasse) macht Danckwarth noch einmal denselben Vorschlag. Der Organist Tiedemann hätte die Noten und wäre bereit, die Passion für Rostocker Verhältnisse umzuarbeiten, wofür er 40 Rthl. forderte. Es wird beschlossen, *diese gantze Sache in ordnung zu bringen und mit hr. Tiedemann aufs Beste zu handeln.*

Aus den späteren Jahren sind noch mehrere Schreiben wegen der Passionsmusiken vorhanden.

Law (Lau), Johann, wird am 29. August 1684 als Nachfolger And. Schmidt's zum Kunstpfeifer in Mölln bestallt. Am 13. September 1688 macht er eine Eingabe, daß nur Lübeckische Musiker den Dienst auf den umliegenden zu Lübeck gehörenden Dörfern ausüben sollten. Nach einer Supplikation vom 22. Januar 1690 wird auf eine abermalige Beschwerde Lau's den auswärtigen Spielleuten das Musizieren gänzlich untersagt. Im März 1714 war Lau schon gestorben. Als Nachfolger scheinen Marx Schreiber und Christoph Schramm gewirkt zu haben.

Lehmann, Joachim Peter, wird am 26. Januar 1741 für den verstorbenen Organisten J. Priestaff an der Nikolaikirche in Rostock erwählt und am 26. September 1743 bestallt. Er wird als cand. bezeichnet. Am 14. Juli 1745 kündigt er seine Stelle und geht nach Schwerin. Ihm folgt J. Ch. Riedel im Amte.

Leomann, Georg, wurde im Januar 1687 Kantor an der Petrikirche in Rostock und am 7. Februar 1699 an der Jakobikirche derselben Stadt (s. Eitner). Am 23. November 1705 beschwert er sich mit dem Organisten Babst beim Rate, daß bei den *actibus solennibus* in der Universität der Stadtmusikus W. Mey alleine zur Musik bestellt wäre. Am 5. Februar 1731

wird Leomann vor Gericht gefordert, weil er *bey des Seel. Studiosi Carstens Beerdigung in der vorbenandten (Jakobi-) Kirche sonder permission und ohne brauchung der Orgel zum Schaden der Kirchen eine musique gemacht.* Er rechtfertigt sich am 13. Februar damit, daß wegen der größeren Kosten nur eine Vokalmusik verlangt wäre, und kommt mit einem Verweis davon, der den übrigen Kantoren zur Warnung vorgelesen wird. Am 8. Februar 1718 verwahrt er sich dagegen, daß der die Ursache der bei einem Begräbnis am 3. Febr. entstandenen Unruhe sei, derentwegen ihn einige Bürger verklagt hätten.

Leomann steht in der Reihenfolge der Kantoren wahrscheinlich zwischen J. Arens und Brauns. Erwähnt wird übrigens 1731 ein Kantor Leomann an der Petrikirche in Rostock.

Leomann wird mitunter auch Lehmann geschrieben.

Lichtwehr, Johann, von Breslau, wird zu Ostern 1588 mit G. Viermann als Spielmann und Kunstpfeifer in Wismar bestallt. (Zeugebuch 1586—1595, Fol. 33.).

Limpricht, Franz Daniel, (siehe Eitner) war Kantor zu Wismar, Grabow und Güstrow. Im Güstrower Ratsarchiv befindet sich der gedruckte Text einer Kantate zur Wahl des Hofrats Sibeth: *Gebet dem Kayser usw.* 1773.

Lockelvitz, Petrus, Nachfolger von Heinrich Rogge als Organist der Marienkirche zu Rostock. Seine Bestallung ist vom Jahre 1702 ohne Datum. Die Rechnungsbücher führen ihn von Weihnachten 1702. Er starb 1709. Sein Nachfolger ist Caspar Michael Stapel.

Lorentius, Johannes, Orgelbauer (in Flensburg?) stellte am 15. September 1615 die neue Orgel in Schwabstedt auf, und wurden dabei

Den 15. 7bris, wie die Orgell geliefert, dem Organisten von Flenssburg vorehret 9 M. 4 ß.

Dem Organisten von Hausum (Friedemann?) *auch 9 M. 4 ß.*

Ihnen zu Hamburger bier, wie sie den morgen wegk wollen 2 M.

Dem Orgelmacher Johanni Lorentio laut seiner quittungk zum reste 130 M.

Noch Ihme für die Arbeidt so er vber dass vordinge 50 M.

seinem gesellen drinckgelt 9 M. 4 ß.

Wie dem Orgelmacher der Rest entrichtet vorzehrett 2 M. 8 ß.

Die Orgel mußte im Jahre 1633 für 280 *M.* renoviert werden.

Lucht, Hinrich, wird 1758 Nachfolger des Organisten J. Reimers in Pellworm. Er ist der letzte Organist, der nicht zugleich Küster ist. Er stirbt am 18. Dezember 1786. Interimistisch ist bis 1789 Claus Timm Ketelsen Organist, dann wird Fr. Petersen angestellt.

Ludewig, Conradt, Kunstpfeifer in Parchim, wird im September 1600 vom Rate nach Güstrow berufen und bestallt. Am 20. Sept. bittet er um nähere Mitteilung wegen seiner Bestallung, und am 7. November teilt der Güstrower Rat dem Rate zu Parchim mit, daß Ludewig in Güstrow bestallt wäre. Für seinen Umzug von Parchim nach Güstrow bittet Ludewig den Güstrower Rat um zwei Wagen (13. Nov.), die ihm jedoch nicht gestellt werden (19. Nov.). Ludewig ist der erste nachweisbare Kunstpfeifer in Güstrow, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1614 blieb. Sein Nachfolger ist Chr. Pahrmann.

Lübeck, Vincent (Vater), Organist an der Schloßkirche in Glückstadt, wird am 21. Februar 1647 als Nachfolger Radebeck's an der Marienkirche in Flensburg bestallt. Sein Nachfolger ist Ferkelrath.

Maas, Nicolaus, baute 1604—9 die Orgel in der Nikolaikirche in Flensburg und reparierte 1611 die Orgel in der Domkirche zu Røskilde.[1]) Die Orgel der Nikolaikirche in Stralsund, die 1543 von ihm gebaut sein soll (siehe Gerber, Fétis etc.) und deren Disposition Praetorius (Syntagma II, 167) mitteilt, ist, wie ich auf Grund vorhandener Akten feststellen konnte, erst zirka 1600 gebaut, und nach Maas' Tode 1615 bittet seine Witwe dringend um die rückständige Bezahlung. Wie Hagen[2]) mitteilt, erstreckt sich diese Korrespondenz zwischen Maas' Witwe und dem Stralsunder Rat noch über die Jahre 1616 und 1617.

Marquart, Gottfried, war 1657 Kur in Wismar und bittet am 9. Nov. zusammen mit seinem Kollegen Antoni Müller, daß ihnen auch fernerhin *in hiesiger Stadt auff Martini — Weinachten — Neujahr vndt H. Drey Köning abent Mitt Trompeten herumb zu Blosen* erlaubt werde. — Marquart kommt am 11. Februar 1658 um eine Erhöhung seines Gehaltes auf *wochentlich einen Reichsdaler* ein, da er den anstrengenden Dienst, bei dem er *alle Nacht Nach ein ander fielmehr alle Stunden darinnen muss wach vndt auffwartig sein,* alleine versehen müßte.

Martens, Franz Joachim, geboren in Mölln, trat in russische Dienste, hielt sich dann in Kiel auf und wurde *Hautboiste* zu Rostock. Von dort bewirbt er sich am 24. Februar 1766 um die durch Hülsen's Tod erledigte Stadtmusikerstelle in Mölln und wird am 26. März bestallt. Gestorben ist er 1776; sein Nachfolger wird E. F. Kindt.

Marxen (Marcus), Henricus, Organist in Lübeck, wird vom Wismarer Rat zur Prüfung der von Valentin Christian (s. d.) umgebauten Orgel der Marienkirche in Wismar berufen und gibt seine zusagende Antwort am 23. April 1604. Er schreibt sich Marxen, nicht Marcus.

Masius, Nicolaus, ist 1637 Kantor am Dom zu Ratzeburg als Nachfolger Beverinus'; er wird 1639 Rektor und 1641 Pastor in Schlagsdorf. Ihm folgt in Ratzeburg H. Sartorius.

Meden, Johann von, war um 1693 Organist in Pellworm und starb am 3. Nov. 1729. Er war nicht, wie Gudeknecht, Küster und Organist; 1695 wurde ihm der Vorrang vor dem Küster zuerkannt. Sein Nachfolger ist G. Bilendorff.

Meister, Johann Friedrich, wird am 18. April 1683 als Nachfolger Ferkelrath's an der Marienkirche in Flensburg zum Organisten bestallt. Er war aus Hannover gebürtig und starb am 28. Oktober 1697 (s. Eitner). Sein Nachfolger ist Rathge.

Mester, Bernhard, aus dem Mecklenburg'schen gebürtig, wurde 1615 Kantor am Dom zu Ratzeburg als Nachfolger Giscenus'. Vorher war er Kantor in Boitzenburg. Sein Nachfolger wird B. Sander.

---

1) S. A. E. Hagen: Bemærkninger og Tilføjelser usw. Seite 13.
2) A. a. O. Seite 14.

Meyer, Georg Friedrich, ist 1765 Stadtmusikus in Stralsund, vielleicht Nachfolger Brüsche's. Am 23. Jan. 1770 stellt er dem Joh. Christ. Parow ein Attest über seine Leistungen aus und am 21. September 1773 dem Musikus Zietzmann. Sein Nachfolger ist vielleicht Escherich; 1786 ist Kahlow Stadtmusikus und Musikdirektor.

Möller, Hinrich Adolph, wurde 1594 als erster Organist an der Laurentiuskirche in Tönning angestellt, nachdem die Kirche 1593 die erste Orgel erhalten hatte. Sein Nachfolger ist vermutlich Nicolaus Harring.

Mors, Antonius, aus Schwerin gebürtig, ist ungefähr seit 1573 Organist an der Jakobikirche in Rostock. Zu Michaelis 1592 bittet er um Aufbesserung seines Gehalts und betont dabei, daß er schon 19 Jahre im Amte wäre. 1608 wird ihm Georg Patermann adjungiert, der auch sein Nachfolger wird.

Außer den auch von Eitner erwähnten deutschen Liedern von Mors in der Universitätsbibliothek Rostock (sie tragen übrigens die Jahreszahl 1613) fand sich im Wismarer Ratsarchiv noch ein Autograph von Mors vor, dessen Titel ich vollständig wiedergebe:

Zu Besonderen Ehren vnd Wolgefallen Den Ernuesten Hochgelarten Hochweisen Achtbaren Heren, Heren Burger Meistern vnd Rahtmannen der Stadt Wissmar, ist dieser Gesangk mit 8 Stimmen gesetzt vnd Componiret Durch Antonium Mors Organisten in Rostogk zu S. Jacob. Anno 1603. 8. Julii.

8 gebundene Stb. Text: *Dum complerentur dies pentecostes.*

Wann Mors gestorben ist, steht nicht fest. Jedenfalls hat er 1615 noch gelebt, wie das dritte von ihm vorhandene Autograph auf der kgl. Bibliothek in Kopenhagen beweist, das Eitner nicht kennt, das aber von Hammerich (Musiken ved Christian den Fjerdes Hof, pag. 173) erwähnt wird. Die leider nur vorhandene Tenorstimme trägt den Titel:

Etzliche schone vnd Liebliche Fätasien so mit V̄ stimmen, Welche 23̄ beieinander, Vnd auch Galliarda So man auff allerhandt Instrumenten zu gebrauchen, Insonderheit vff Fiolenn gesetzt vnd Componirtt durch Antonium Mors Organista.

Das Werk ist Christian IV. gewidmet, und die lange Vorrede datiert: *Rostogk, 16 Julii Anno 1615.*

Da Mors sich noch als Organist bezeichnet, so kann Patermann (s. d.), dessen Bestallung 1612 erwähnt wird, wohl nur als Adjunkt bestallt sein.

Müller, Antoni, war 1657 Kur in Wismar; siehe Marquart.

Müller, Henricus, war um 1655 Kantor an der Jakobikirche in Rostock, wo er vermutlich Nachfolger P. Amselius' und Vorgänger J. S. Birnenstiel's war.

Müller, Johann, bittet am 25. Juli 1694 um die Stelle des verstorbenen Musikdirektors Gabriel Rose in Wismar, die ihm auch vom Rat zugesprochen wird. Nachdem Müller im Namen seiner Kollegen sich wegen der *Schallmeypfeiffer* beschwert hatte, die den Ratsmusikanten viel Abbruch täten (25. Juni 1694), verwahrt er sich am 8. August desselben Jahres mit allen übrigen Musikanten dagegen, daß der Tanzmeister als Ratsmusiker angestellt werde. Am 10. Mai 1697 werden die Ratsmusikanten Müller, Adam Hampe, Johann Jochen Hampe und Morell beim Rat vorstellig wegen

der Hochzeitsgebühren zur Zeit der Landestrauer, worauf der Rat beschließt, daß ihnen *von denen vorfallenden Hochzeiten im Ersten Stande 4 Rth., im andern Stande 2 Rth. und im dritten Stande 32 ß. entrichtet werden sollen.* Die letzte von Müller unterzeichnete Supplikation wegen Aufbesserung des Gehalts ist vom 21. Juni 1706.

Müthel, Christian Caspar, der Vater von Gottlieb Müthel (s. Eitner), wird am 12. Oktober 1717 als Nachfolger des Organisten J. Heinrich Hacke in Mölln bestallt und erhält zugleich das Küsteramt. Am 6. Juni 1735 wird er auch noch an Stelle Jürgen Wietfeldt's als Stadtmusiker bestallt. Auf seinen Wunsch wird ihm sein Enkel J. Chr. Hülsen als Organist und Stadtmusikus adjungiert. Müthel's letzte Supplikation datiert vom 27. Februar 1764, und am 27. November 1764 wird Hülsen bestallt. In der Zwischenzeit ist also Müthel gestorben.

Es sind von ihm zahllose Supplikationen und Beschwerden vorhanden.

Musaeus, Johann Anthon, (s. Eitner) schreibt bei seiner Bewerbung vom 14. Juni 1768 um die durch J. J. Paulsen's Tod erledigte Organistenstelle an der Marienkirche zu Flensburg:

> *Seit 16 Jahren stehe ich als Gevollmächtigter bey dem Herrn Hof-Organisten Breitendich (Kopenhagen), und ich habe in dieser Zeit beym Gottes-Dienst in der hiesigen Nicolai-Kirche, welche die gröste and ansehnlichste Gemeine hat, beständig, in der Schloß-Kirche aber sehr oft, die Orgel mit Beyfall geschlagen.*

Nedelmann, Wilh. Christoph, wird 1736 Kantor in Ratzeburg, vielleicht als Nachfolger Nibbe's. Er wird zirka 1754 Rektor, 1771 emeritiert und stirbt am 9. Oktober 1776. Im Kantorat folgt ihm M. A. Schmidt.

Neucrantz, Johannes, vermutlich Vater des bei Eitner angeführten Johannes Neukrantz, erscheint Ostern 1607 (die Jahrgänge von 1603 an fehlen) in den Rechnungsbüchern der Marienkirche zu Rostock als Nachfolger des Kantors Erasmus Sartorius und bleibt in diesem Amte bis Ende 1618. Sein Nachfolger wird Daniel Friderici.

Nibbe, Johann Bartholomaeus, aus Hamburg, wird im Dezember 1727, noch zu Lebzeiten A. Bensen's, Kantor am Ratzeburger Dom, 1730 Konrektor und 1735 Konrektor in Wismar. Sein Nachfolger in Ratzeburg ist vermutlich Wilhelm Ch. Nedelmann.

Nusbaum, Carl Leopold, geb. in Teterow, wurde unterrichtet von dem Teterower Kantor Glüer und besuchte später die Güstrower Schule. Dann ließ er sich auf der Rostocker Universität immatriculieren, wo er 3 Jahre studierte, wurde Erzieher der zwei Söhne des Hauptmann von Bülow in Prüzen und studierte darauf 3 Jahre in Lausanne. Nach Ablauf dieser Frist wird er vom Herzog Christian Ludwig von Mecklenburg zum Kantor nach Sternberg berufen (1750) und bewirbt sich von dort, gestützt auf zahlreiche Empfehlungen, um das durch Petersen's Tod erledigte Kantorat in Wismar (1757), das jedoch Ziehl erhält. Am 14. Jan. 1758 bewirbt er sich um die durch Hacker's Tod freigewordene Stelle eines *collega sextae et septimae classium* an der Stadtschule in Wismar, die er am 3. April erhält. Am 14. August 1758 wird er *collega quintae classis* und am 24. Oktober 1759 *collega quartae classis.* Weitere Nachrichten fehlen.

Öpkenius, Theodorus, war um 1663 Subkonrektor und Nikolaikantor in Rostock. Er war Nachfolger Hasselberger's und Vorgänger von J. Schummer.

Olthoff, Statius, kommt im ersten vorhandenen Rechnungsbuch der Marienkirche zu Rostock vom Jahr 1593 als Magister Statius vor, nicht als Kantor, sondern ohne weiteren Titel, aber an der Stelle des Konrektors. Neben ihm fungieren als Kantoren Andreas Pfeil und später Johann Neucrantz. Statius Olthoff wird er zuerst Ostern 1598 genannt. Sein Nachfolger mit dem Titel Konrektor wird Ostern 1616 Petrus Hoppener. (Vergl. Eitner und Vierteljahrsschrift für M.-W. X, 231.)

Ordtmann, Johann Christian, wird am 15. Mai 1743 an Stelle des verstorbenen C. Sperling angestellt, um die Rostocker Orgeln in Stand zu halten. Im März 1742 wird mit Ordtmann ein Vertrag wegen Reparatur der Güstrower Pfarrkirchenorgel geschlossen; er scheint hier auch Nachfolger Sperling's zu sein.

Otte, Heinrich, von Güstrow; siehe Bolmeyer.

Otte, Hinrich, ist von 1779—1817 Organist in Tönning an Stelle des verstorbenen J. Lambo. Otte stirbt am 17. Sept. 1817; ihm folgt im Dienst J. Peers.

Am 1. August 1802 wurde Otte noch für den verstorbenen Johann Friedrich Care als Stadtmusikant bestallt.

Pahrmann, Christoff. Nach Absterben des Kunstpfeifers Conradt Ludewig in Güstrow wird *an desselben stadtt der ersame vnd kunstreiche Chr. P., Kunstpfeiffer zu Wismar* am Sonntag Reminiscere 1614 eingesetzt. (In Wismar habe ich ihn nicht erwähnt gefunden; er könnte höchstens der Vorgänger Berendt's sein.)

Er scheint 1637 entlassen zu sein; in einem vom 8. Februar 1637 datierten Schreiben bittet er jedenfalls, ihn bei seinem Alter nicht zu entlassen, trotzdem er sich *durch den kleglichen Sundenfahl wieder das sechsde Gebodt* vergangen hätte. Jedoch ist im Sommer 1637 schon Johann Schultze an seiner Stelle.

In einem andern Schreiben vom 10. Mai 1628 beklagt sich Pahrmann über den Organisten der Pfarrkirche (muß Lorentz Schröder oder Nathan Wegener gewesen sein).

Pape, Johann Caspar, ein Urenkel von Heinrich Pape dem Jüngeren, ist am 3. November 1700 zu Altona geboren und 1720 zum Organisten in Borsfleth erwählt. Er starb am 11. Februar 1761.

Pape, Heinrich, der Ältere, Sohn des Pastors Hinrich Pape,

ist um S. Johannis (*1563*) *gebohren zur Steinen Kirchen im Alten Lande, seine Gefattern sind gewesen Hein Ohr, Harmen Curdess und Engel Rehdern ist der jüngst und letzte gewesen nur 10 Alt da sein Sel: Vatter verstorben, sein Schwager Claus Ehlers daselbst hat Ihn erstlich hernach Henricus thor Mählen* (Thormolen), *Org: zu St. Peter in Hamburg die Orgelkunst unterwiesen ist 1583 auf Pfingsten, im Land Sachsen Larenburg, zu Starel zum Organisten und folgend 84 Jahr, um S. Johanni an der Kirche St: Petri in der Stadt Ratzeburg; entlich 1613 den 27 Martii zu Wedel in der Grafschaft Pinneberg zu Holstein Schawenburg, für einen Org: vocirt und bestatigt worden.*

Er hatte drei Frauen und elf Kinder; sein ältester Sohn Christian muß vor ihm gestorben sein, der zweitälteste war H. Pape der Jüngere. Der alte Pape starb am 10. März 1637, fast 74 Jahre alt.

Die in Jakob Schwieger's *Liebes Grillen 1656* mit *H. Pape der Alte* gezeichneten Lieder werden also diesem Pape zuzuschreiben sein.

Pape, Heinrich, der Jüngere, Sohn von Heinrich Pape *dem Alten.* Über sein Leben schreibt er selbst:

A° 1609 d. 27ten Jun: Dienstags Abends zwischen 9 u. 10 Uhr bin ich zu Ratzeb: geboren, den 29ten ejusd: als Petri v. Paul: Tag getaufft und Hinrich gennannt worden meine Gefattern sind gewesen † Bürgermeister H. Magnus Rust, M. Hanss Blancke Barbierer, und Margaretha, Hanss Daniels Eheliche Hausfrau & als ich so weit erzogen hab ich drauf die Orgelkunst von H. Jacobo Praetorio, Excellierten Organisten der Kirchen S. Petri in Hamburg gelernet; Bin vocirt in Alte Landt, undt daselbst A° 1628 d. 2 9b (Nov.) an der Mitteln Kirchen zum Organisten bestätigt & weiteres 1630. 3 Wochen vor Michaelis nach Altonahe zu einen ersten Organ: zu Ottensen zugleich beruffen und am 8ten 7b: da das Werk geliebert, bestätet worden ·/.

A° 1632 am 12 Aug: od: 11 S Trinitat: bin Ich mit Jungfrau Geeschen Sel: Herren Casparus Risten, weil: gewesenen Wolrühmlichen Pastor zu Altonahe v. Ottensen, hinterlassenen eheleiblichen Tochter, Ehelich getrauet und copuliert worden ·/.

1648 haben die Altonaher sich um eine Kirche zu bauen. bey Ihro Königl: Mayᵗᵗ zu Dennemark: Norweg: beworben, so Ihnen gnädigst Demittirt, und nach mahl Königl: Geschenke dazu gegeben worden. ·/.

1649 am 10 Apr: ist der erste Stein auf dem Pl: geleget worden.

1650 am 7 Apr: die Kirche vollkömlich eingeweihet worden.

Am Rande des Blattes: *1609 Ratzeb:, 1613 Wedel, 1625 Hamb:, 1628 Mitteln Kirch. 1630 Altonahe.*

Am 10. März 1656 wurde Pape mit seinen Brüdern und seiner Familie von Johann Rist, dem Ferdinand III. Vollmacht dazu verliehen hatte, in den erblichen Adelstand erhoben, oder doch wenigstens mit *Wapen und Kleinodien, Schild und Helm* belehnt. Die Abschrift des Adelsbriefes mit Abbildung des Wappens ist erhalten. Das Wappen besteht aus einem

blauen Schild, und in demselben Ein Wolgestaltes und mit Einem Goldfarben Kleide zierlich geschmücktes Weibesbild, mit flügeln auf dem Rükken, und Einem Rosen Krantze auf dem Haupt, in der rechten Hand, welche Sie Einweinig Empohr hebet, Eine Kugel haltend, worauf die Neun Zieferen mit Ihrer Nullen, derer mann sich in der Rechenkunst gebrauchet, haltend, mit der linken, welche sie etwas lässet Niederhangen begreifft Sie Ein Musikalisches blasendes Instrument, ins gemein ein Krumhorn genant. Auf dem Schilde ein verschlagenen oder Stechhelm, mit einer blauen und gelben durch Einander gewundenen Helmdekken, Oben auff dem Helm zwo Silberfarbe Krumhörner und zwischen denen beiden Einen schönen Goldfarben Stern von acht Spitzen, wie den sothanes neues Wapen und Kleinoht in der Mitte dieses Briefes klährlich gemahlet und mit seinen eigentlichen Farben ist aussgestrichen, gegönnet, erlaubet, verliehen und gegeben, — usw.

Parow, Johann Christoph, Sohn des Organisten Parow in Ribnitz, hat *ehedem in Schwerin 4 Jahre die lateinische Schule Frequentiret, und zugleich bey seinem Vetter Petersen, welcher alda organist an der Dohms-Kirche ist, die Gründe der organisten-Kunst erlernet.* Später hat er 7 Jahr beim Stadtmusikus Meyer in Stralsund *in Condition gestanden* und, als dem Organisten Escherich in Stralsund die *Direction der hiesigen Musick übertragen wurde,* hat er dessen *Vices als Organist in der Haubt-Kirche zu St. Nicolai mit grössten Beifall auf dass accurateste verrichtet.* Mit Zeugnissen von Escherich

(Nikolaikirche), dem Ratsmusiker Meier, dem Organisten Benkenstein (Marienkirche) und dem Organisten Andersen (Jakobikirche) in Stralsund versehen, bewirbt er sich 1770 um die durch Hölcke's Tod erledigte Organistenstelle an der Georgenkirche in Wismar. Das Probespiel fand am 28. Februar 1770 statt: *Zur Probe werden dem Musico Parow aufgegeben auf der orgel zu spiehlen.*

1.

a) Ein Lämlein geht und trägt die Schuld etc.
b) Jesus meine Zuversicht etc.

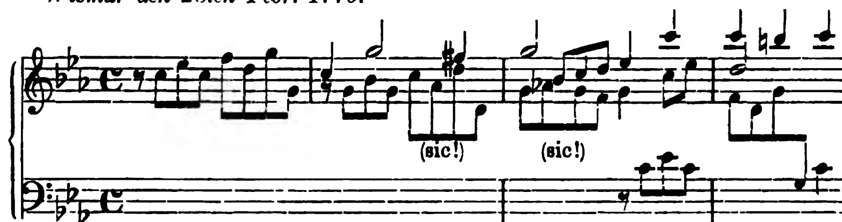
NB. von Beyden Gesängen werden 2 verse mit variation gespiehlet.

2.

Wird der Cantor eine kleine Musik aufführen, wozu Parow mit der Orgel accompagniret.

3.

Wird das hiebey liegende thema ordentlich von Ihm ausgeführet.
Wismar den 28ten Febr. 1770.



Dieses thema ist von dem Königl. Schwedischen Capell-Meister hr. Perichon aufgesetzet.

Supplikationen sind vom 21. März 1798 und 31. Dez. 1802 vorhanden. Die Rostocker Universitätsbibliothek besitzt unter Mus. sc. XVIII, 50 eine mit Paro gezeichnete siebensätzige *Partie de Plaisances,* D dur, Ms. St. (Fl. tr., Viol., B.) Da Parow mitunter auch Paro oder Pahro geschrieben wird, so ist er möglicherweise der Komponist.

Patermann, Georg, (s. Eitner) war anfänglich Organist an der Petrikirche in Rostock und wird Ostern 1608, nachdem er *nun in der Kirchen zu S. Peter in Rostock fünfter halb Jhar für einen Organisten gedienet,* auf 3 Jahre, bis 1611, für die Jakobikirche verpflichtet gegen jährlich 73 *fl.*, und zwar zur Vertretung des Antonius Mors, der wegen *leibs schwachheit* den Dienst nicht länger verrichten könne. Wenn Mors innerhalb dieser drei Jahre stürbe, sollte P. in dessen *vollnkomne vorige Besoldung nemblich 100 schlechte Thaler nebenst allem wass er dazu gehabt* treten. Patermann scheint auch 1611 oder 1612 bestallt zu sein, denn am 1. April 1612 erhält der *zuvor bestellete Organist G. P.* die Erlaubnis, auf ein Jahr nach Flensburg zu gehen, muß sich aber eidlich verpflichten, zu Ostern 1613 wieder in Rostock zu sein. P. hatte irrtümlich das Amt eines Organisten an der Marienkirche in Flensburg angenommen (vielleicht an Reinhusen's Stelle?) und erhielt am 9. Januar 1612 den Bescheid, daß er nicht von Rostock entlassen werden könnte. Wahrscheinlich sollte wohl die Flensburger Reise zur Regelung dieser Angelegenheit dienen. Patermann starb 1628 oder 29; sein Nachfolger ist Joachim Dröge.

Pauli, Christian Heinrich, wird 1776 Kantor an der Jakobikirche

in Rostock (siehe Brauns) und ist es noch 1781. Pauli hatte bei seinem Dienstantritt ausgemacht, daß er keine Kirchenmusiken aufzuführen hätte. Nach Tiedemann's Tode erinnert er am 10. März 1781 an diese Abmachung mit der Bemerkung, daß die Kirchenmusik in seinen Augen nun aufgehoben sei. Er erhält aber am 20. März den Bescheid, daß er *passions-musique* aufzuführen hätte. Dasselbe wird dem Petrikantor mitgeteilt. Spätere Kantoren sind um 1799 der Studiosus Johann Heinrich Renatus Sturm und um 1821 Joh. Ludw. Daniel Babst.

Paulsen, Johann Jacob, Schüler des Organisten Lüders (Flensburg, Nikolaikirche) und von diesem empfohlen, wird wahrscheinlich 1746 oder 1747 Nachfolger des Organisten A. Hansen an der Marienkirche zu Flensburg. Eine Supplikation vom 4. Dezember 1758 ist vorhanden. Er stirbt 1768, seine Witwe bittet um das Gnadenjahr. Sein Nachfolger ist Peter Paulsen. Um seine Stelle bewarben sich noch J. A. Musaeus, Kopenhagen; Boysen; H. P. Böckel, Sonderburg; J. W. Fr. Hager, Flensburg.

Paulsen, Peter, (s. Eitner) Nachfolger von J. J. Paulsen als Organist der Marienkirche in Flensburg, bedankt sich am 28. Nov. 1768 für seine Anstellung und bittet um Zulage, da er während des Gnadenjahres unentgeltlich arbeiten müsse. Seine Bestallung datiert vom 7. Oktober 1768. Er scheint 1781 gestorben zu sein; sein Sohn Carl Friedrich Ferdinand Paulsen wird auf Bitten seiner Mutter zum Nachfolger erwählt (1. März 1781). Er war ungefähr 1762 geboren, da er 1828 im 66. Lebensjahr steht. Mehrere Supplikationen von ihm sind vorhanden. Er ist 1840 noch am Leben.

Pawesen, Jochim, war um 1600 Organist in Schwabstedt. Der nächste beim Namen genannte Organist ist Paul Hahn.

Peter, war 1576 Zinkenbläser in Wismar und wird vom Herzog Ulrich am 13. Juni nach Güstrow gefordert, *damit Er nebenen anderen vnseren Musicis alhie vffwartenn helffen muge.*

Schon früher einmal, am Montag nach Trinitatis des Jahres 1556, hatte Ulrich von den Wismarern gewünscht, daß sie *dieselbigen Spelleuthe . . . so wir furm Jhar zu Butzow gehapt vff schierstkunfftigenn Freitagk gewisslich anhero gegen Gustrow zukommenn abfertigen* wollten.

Pentzien, Christoffer, wird zu Ostern 1669 als Nachfolger H. Helmcke's zum Organisten der Jakobikirche in Rostock bestallt. Im Ratsarchiv ist noch ein Quittungszettel von 1670. Pentzien war höchstens bis 1672 an der Jakobikirche; in diesem Jahre wird J. Bauer sein Nachfolger.

Persen, August Joachim, wahrscheinlich Vorgänger des Nikolaikantors Plan in Rostock, läßt sich durch Quittungszettel für die Jahre 1684 und 85 feststellen. Sein Vorgänger war S. Becke.

Petersen, Adolph Friedrich, wird am 29. Juni 1735 als Nachfolger des verstorbenen Kantor Günther zu Wismar gewählt. Er stirbt 1757. Zum Nachfolger wird am 5. Sept. 1757 der Rektor J. A. Ziehl aus Neustadt gewählt.

Petersen, Friedrich, wird am 2. Januar 1789 zum Organisten und Küster an der alten Kirche auf Pellworm erwählt, als Nachfolger des 1786 verstorbenen H. Lucht. Er blieb im Amte bis zu seinem Tode am 23. Juli 1824. Auf ihn folgt Marcus Ernst Heinrich Schulze.

Peterssen, Bernhart, war bis 1630 Organist an der Nikolaikirche in Stralsund; sein Nachfolger ist M. Belitz.

Petri, Joachim Pankratius, war 1778 schon 34 Jahre Kantor an der Nikolaikirche in Rostock (siehe Grimm). Er hatte um diese Zeit einen langen Streit mit den Kirchenvorstehern, weil er eigenmächtig die Kirchenmusik hatte ausfallen lassen, ohne die Vorsteher zu benachrichtigen. Er entschuldigt sich damit, daß ein Teil der Ausführenden erkrankt gewesen sei und er keine neuen hätte beschaffen können; außerdem halte er sich nicht für verpflichtet, den Kirchenvorstehern, die nur die pekuniäre Leitung der Kirche in Händen hätten, davon Mitteilung zu machen. Die Kirchenvorsteher scheinen sich durch Honorarverweigerung gerächt zu haben, jedenfalls verklagt er sie am gleichen Tage seiner Antwort auf ihre Klage (29. April 1778) *in ptō vorenthaltener Salarien-Gelder*. Die Vorsteher werden am 20. Mai zur Zahlung verurteilt, ihren Anmaßungen wegen der Kirchenmusik sei aber Gehör zu geben, und etwaige Änderungen seien den Patronen bekannt zu machen. Am 22. März 1781 bittet Petri, ihn wegen seines hohen Alters von der Kirchenmusik zu befreien. Er forderte Tiedemann's Stiefsohn Riedel auf, die Aufführungen zu übernehmen, aber Riedel erklärt am 21. März 1781 dem Rostocker Rat, daß es ihm nicht möglich wäre, dieser Aufforderung nachzukommen. Am 13. Dezember 1782 bittet Petri wegen gänzlicher Abnahme seiner Geistes- und Leibeskräfte um einen Vertreter und gleichzeitig um Unterstützung. 1784 wird Knöchel sein Nachfolger.

Pfeiffer, Joachim Ernst (siehe Eitner), war schon 1699 Kantor an der Petrikirche in Rostock und hatte viel von seinen Kollegen an den andern Rostocker Kirchen zu leiden, die ihn nicht als mit ihnen gleichberechtigt anerkennen wollten. Besonders harte Kämpfe entstanden um die Leichengebühren und überhaupt um das *Hinsingen* der Leichen. Nachdem Pfeiffer durch Senatsbefehl vom 1. September 1710 berechtigt war, die Leichen seines Kirchspiels hinzusingen, beschweren sich G. Krause, G. Leomann und Ph. Hermann am 8. Januar 1711 darüber. Am 11. Mai erfolgt dann wieder eine Replik Pfeiffer's, und so geht der Streit immer weiter, auch noch nach Pfeiffer's Tode. Wann Pfeiffer gestorben ist, steht nicht fest. Erwähnt wird 1731 ein Petrikantor Leomann, 1743 Johann Joachim Hohnschild und in den 50er Jahren ein Kantor Michelssen.

Pfeil, Andreas, Nachfolger von Joachim Burmeister als Kantor der Marienkirche zu Rostock, wird von den Rechnungsbüchern zuerst Weihnachten 1593 erwähnt und bis 1602 weiter geführt. Da die Rechnungsbücher für die nächsten Jahre fehlen, so ist das Ende seiner Amtszeit nicht genau anzugeben. Sein Nachfolger ist Erasmus Sartorius.

Pirsdorp, Heinrich, siehe Johann Berendts.

Plan, . . ., war um 1691 Kantor an der Nikolaikirche in Rostock und bekam am 22. Februar von den Kirchenvorstehern 9 Stimmbücher von Hammerschmidt und 7 von Schütz geliefert; am 8. März noch Hammerschmidt's Kirchen- und Tafelmusik. Sein Nachfolger war J. D. Fabricius, sein Vorgänger wohl A. J. Persen.

Pott, Antonius, war 1604 Kantor an der Jakobikirche in Rostock; noch in demselben Jahr wird C. Schönebon Kantor.

Praetorius, Hinricus, war um 1648 Organist an der Petrikirche in

Rostock. Er hatte einen erbitterten Streit mit den Kirchenvorstehern wegen der Türen an und zu der Orgel, über den einige Akten im Ratsarchiv sind. Ein indirekter Vorgänger von Praetorius ist bis 1608 Georg Patermann, ein vermutlich gleichfalls indirekter Nachfolger J. E. Gerhardt.

Praetorius, Michael, der Wolfenbüttler Kapellmeister dediziert am 14. Dezember 1607 dem Rat der Stadt Wismar die ersten vier Teile seiner *Musae Sioniae*, die er vorher schon den Vorstehern der Nikolaikirche geschickt hatte (20. Sept. 1607). Der Rat bedankt sich am 16. Februar 1608 und läßt dem Michael Praetorius durch den Rektor der Schule in Parchim, M. Rabanus Christianus, eine *verehrung von acht goltgülden* zugehen, über die Praetorius am 25. Mai 1608 quittiert.

Die nächste Widmung ist vom 14. April 1610 und zwar an den Rat, die Marien- und Nikolaikirche. Sie umfaßt den 6., 7. und 9. Teil der Musae Sioniae; *der 8 Theil welcher noch zum 6 vnd 7 gehörig, so woll der ander Theil der Lateinischen, sollen ob Gott will künfftigen Michäelis im Druck auch ferttig sein.* Der Rat bedankt sich am 12. Mai.

Priestaff, Johann, wird am 26. April 1717 an Stelle des verstorbenen Organisten zu St. Nikolai in Rostock, Lucas Stein, erwählt und am 11. Mai bestallt. Er bleibt bis zu seinem Tode (zirka 1741) im Amte. Sein Nachfolger ist J. P. Lehmann. Ein von Priestaff und Lehmann unterschriebenes Bücherverzeichnis ist vorhanden.

Püden, Cunrad, war 1586 vierter *Spilman* in Wismar und beklagt sich am 27. Dezember beim Rat, daß er vom *Meister Jürgen* (Viermann) *mit seinen Gesellen* von allem Verdienst ausgeschlossen würde.

Pyl, Hans, gewesener *Haussman* (Kunstpfeiffer) *zue Gadebüsch* wird am 26. April 1597 von Herzog Karl für eine der in Wismar erledigten Kunstpfeiferstellen vorgeschlagen; siehe Georg Viermann.

Qualmann, Peter, Nachfolger N. Hasse's als Organist an der Marienkirche zu Rostock. Seine Bestallung ist vom 20. Juni 1672 datiert. Die Rechnungsbücher führen ihn von Ostern 1672 mit einem Gehalt von 70 *ℓℓ*. pro Quartal, das Michaelis 1677 auf 60 *ℓℓ*. erniedrigt wird. Das scheint Qualmann auf die Dauer nicht gepaßt zu haben, denn Michaelis 1684 werden *Dem Organisten Samuel Becken* (s. d.) *für die Aufwartung auf der örgel, weil Peter Qualman heimlich davon gezogen 30 ℓℓ*. gegeben.

Qualmann's Nachfolger wird Heinrich Rogge.

Rabe, Jakob, Orgelbauer zu Lübeck, wird am 17. September 1606 vom Wismarer Rat gebeten, womöglich noch in derselben Woche nach Wismar zu kommen, um die eben von Valentin Christian umgebaute Orgel der Marienkirche einer gründlichen Reparatur zu unterwerfen. Rabe antwortet am 23. September, daß er gern kommen wolle, da er aus dem Schreiben des Rates ersehen habe, *das voriger Meister Valentin Christian auff offt- vnnd mehrmaln schrift- vnnd mundtlich ersuchen nicht hatt konnen darzu gebracht werdenn, das er herüber keme, vnnd sein mangelhafts hindergelassen werck besserte, vnnd denn gleich woll kegenwertige Mengell müsten gebessert sein.* Er bittet nur noch um 14 Tage Zeit, um sein *absolvirts Werck der Cathedral kirchen alhie zu Lubeck auffzutragen vnnd zu vberantworten*[1]).

---

1) Rabe ist also der von Praetorius (Synt. II, 166) angeführte *M. Jacob N.*

Der Kontrakt mit Rabe wird am 31. März 1607 unterschrieben. Auf der Rückseite ist von Rabe's eigner Hand quittiert über je 100 *Mark lvbysch* am 22. Mai 1607, zu Johannis und Michaelis.

Die reparierte Orgel wird geprüft am 14. April 1608 von Nathan Wegener und Peter Schleiss aus Wismar, und Nikolaus Gottschow aus Rostock. Sie hält sich bis 1647; siehe Reichardt.

Radebeck, Johann Rudolph, *zu Mulhausen in Thuringen bürtig*, wird zu Johannis 1635 als Nachfolger des Organisten Schowenburgk an der Marienkirche in Flensburg bestallt. Sein Nachfolger ist V. Lübeck.

Räckling, Heinrich, war 1695 Kur in Wismar; siehe Armentrick.

Räusche (Reusch), Johann Valentin, wird 1798 zum Organisten der Marienkirche in Wismar bestellt.

Rathge, Simon, Nachfolger des Organisten Meister an der Marienkirche in Flensburg, ist nach Heinebuch (siehe S. 205) um 1700 Organist und soll 1736 Andreas Hansen aus Friedrichstadt zum Adjunkten bekommen haben, der nach Rathge's Tode Organist wurde und es bis zu seinem Tode 1746 blieb. Rathge lebte noch 1738.

Hansen's Nachfolger ist Johann Jacob Paulsen.

Raupach, Christopher (s. Eitner), wird am 1. Mai 1703 zum Organisten der Nikolaikirche in Stralsund bestallt, als Nachfolger G. Rehberg's, und bleibt bis 1758 im Amte. Sein Nachfolger ist W. Hertel. (Siehe auch Gerhard Chr. Raupach.

Raupach, Gerhard Christoph[1]), Sohn von Christopher Raupach, scheint in Stralsund, wo sein Vater seit 1703 war, geboren zu sein. Als Daniel Schön starb, bewarb sich der alte Raupach für seinen Sohn um die erledigte Organistenstelle an der Marienkirche in Stralsund (14. Juni 1743) und legte den gedruckten Text einer Kommunions-Kantate: *Ach lieber Gott, gedenck ich dran* bei, die Gerhard Chr. Raupach 1731 in Stralsund komponiert hatte. Der junge Raupach war seit 1737 Organist an der alten Kirche auf Pellworm, als Nachfolger Gottfried Bilendorff's, und wird auf Fürsprache seines Vaters im Juli 1743 gewählt; am 27. November 1743 legt er dem Stralsunder Rate die Rechnung für seinen Umzug nach Stralsund vor. Er stirbt vermutlich Ende 1759 (siehe J. W. Hertel). Sein Nachfolger in Pellworm wird 1744 Kettelsen, in Stralsund 1760 Benkenstein.

Rehberg, Gottfried (s. Eitner), wird am 3. Mai 1684 zum Organisten der Nikolaikirche in Stralsund bestallt, als Nachfolger J. M. Rubert's. Es scheint, als ob Rehberg später nach Demmin gegangen ist; jedenfalls ist 1704 ein Rehberg dort Organist (siehe S. 205), während 1703 in Stralsund Chr. Raupach an Rehberg's Stelle tritt.

Reichart (Reichardt), Gottfried, ist 1640 interimistisch Nachfolger David Ebel's als Organist der Marienkirche zu Rostock. 1641 finden wir ihn als Organisten der Marienkirche in Wismar als Nachfolger Georg Burmeister's. Nebenbei war er Notarius und beim Land- und Hofgericht immatrikuliert. Am 25. Juni 1647 reicht er eine Bittschrift ein wegen Reparatur der Orgel. Es sind noch mehrere Supplikationen von ihm wegen Gehalt und Wohnung vom Jahr 1664 vorhanden. Sein Nachfolger ist wegen Fehlens sämtlicher Akten bis 1770 nicht zu ermitteln. Vielleicht war es Johann Daniel Hahn.

---

1) Vergl. Mattheson, Generalbaß-Schule 1731, Seite 37 und Ehrenpforte unter Chr. Raupach.

R[e]ichborn, Joachim, Orgelbauer aus Hamburg, verpflichtet sich am 25. September 1681, für 3000 M. eine neue Orgel in der Tönninger Kirche zu bauen. Das Werk war 1683 fertig und wurde von J. A. Reincken geprüft.

Reigentantz, Johann, Organist an der Pfarrkirche zu Güstrow; Rechnungsbücher und Quittungszettel bestimmen die Jahre 1609/10/14/17.
Sein Vorgänger ist wohl Dietrich Habech, sein Nachfolger Lorentz Schröder.

Reimers, B. J., war um 1743 Organist in Rendsburg und muß zugleich Maler gewesen sein, denn das lebensgroße Ölbild von Melchior Krafft in der Husumer Kirche ist von ihm gemalt und trägt die Aufschrift: *B. J. Reimers Organist in Rendsburg Pinxit 1743* [1]).

Reimers, Johann, ist Nachfolger des Organisten Ch. Boysen in Pellworm. Er stirbt 1757; an seine Stelle tritt H. Lucht.

Reimers, Johann Christian, aus Tellingstedt im Norder Ditmarschen, wird am 3. März 1728 für den verstorbenen Organisten J. Hasse nach Tönning berufen und tritt am 20. März sein Amt an. Er stirbt am 23. Mai 1763 im Alter von 66 Jahren. Sein Nachfolger ist J. Lambo.

Reincken, Joh. Adam, kam 1683 von Hamburg nach Tönning, um die von Joachim Reichborn neu gebaute Orgel zu prüfen, *wofür er ein gutes Recompense bekam.*

Riedel, . . ., siehe J. E. Gerhard.

Riedel, Joachim Christian, wird am 20. Juli 1745 an Stelle des *resignirten* Organisten Lehmann zum Organisten der Nikolaikirche in Rostock erwählt und am 9. Oktober 1745 bestallt. Sein Stiefvater J. D. Tiedemann verbürgt sich am gleichen Tage für Riedel, so daß er die Erlaubnis erhält, noch ein Jahr zu seiner ferneren Ausbildung fremde Akademien zu besuchen, während welcher Zeit Tiedemann ihn vertritt. Riedel bleibt bis 1759 im Amte; dann geht er fort und D. Hävernick tritt an seine Stelle.

Riedel, Johann Bernhard, vom 19. August 1757 an Substitut von Caspar Michael Stapel, wird nach dessen Tode sein Nachfolger als Organist der Marienkirche zu Rostock. Auf seine Bitte wird am 26. Juli 1793 sein Sohn Andreas Friedrich Gotthard Riedel als Substitut angestellt. Wahrscheinlich anläßlich dieser Gelegenheit wird der alte Riedel nach dem Verbleib der musikalischen Bücher befragt (siehe Friderici und Sartorius). Seine Antwort vom 23. August 1793 erklärt das völlige Verschwinden alter Musikalien aus den Kirchen zur Genüge:

> *Ich selbst habe anno 1757 auch kein Verzeichnis davon erhalten. Als anno 1766 die alte Orgel abgebrochen ward, sind die Musicalien mit einem länglichen Schrank in die Kapelle hinterm Altar gebracht, worin, fals nicht böse Hände dabey gewesen, solche noch befindlich seyn müssen. Den Schlüssel zum Schranck besitze ich nicht. Das stehet aber feste, dass die Musicalien in den heutigen Zeiten überall nicht zu gebrauchen sind, und wahres Maculatur ausmachen. Die abgedruckten Noten würde heutigen Tages fast kein Mensch kennen, noch weniger singen oder spielen können.*

Kapelle, Schrank und Noten sind leider verschwunden.

1) Vergl. Mattheson, Generalbaß-Schule 1731, Seite 37.

Am 3. Mai 1771 bittet J. B. Riedel um Gehaltserhöhung wegen der Mühe, die er beim Bau der neuen Orgel 1766—1770 gehabt habe.

Er starb, wie aus einem Schreiben seiner Witwe vom 10. Januar 1807 ersichtlich, im Jahre 1806 an der Schwindsucht. Die Akten wegen seiner Adjunktur liegen unter VIII d. Sein Nachfolger wird Eucharius Florschütz.

Rincke, Friedrich, ist 1645 Ratsmusiker in Wismar. Supplikationen von ihm und seinen Kollegen sind von den Jahren 1662 und 1665 vorhanden. Er stirbt wahrscheinlich Anfang 1676, da am 26. Januar dieses Jahres *Seel: Friedrich Rincken nachgelassene Waysen* vom Rate erbitten, daß ihr Bruder, der *auch anitzo nicht alhie in loco ist, . . . in seines Vaters stelle vor andern möge wieder angenommen werden.* Der Rat gibt den Bescheid (ebenso wie bei Gabriel Rose) *dass die resolutio wegen des gesuches annoch differiret werden müsse.* Ob der in Frage stehende Bruder der Rostocker Rincke ist, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls hat er dann aber nicht die Nachfolge angetreten. Vermutlich ist J. Fr. Zuber dem alten Rincke im Amte gefolgt, das übrigens Ende 1678 noch immer unbesetzt zu sein scheint; siehe Gerhard Friese.

Röding, Johannes, aus Hamburg, vermutlich der Nachfolger des Organisten Joachim Dröge an der Georgenkirche in Wismar, wird zuerst im Jahre 1638 anläßlich einer Reparatur der Bälge als Organist genannt. 1642 will er nach Rostock, um sich dort zum Notar *creïren* zu lassen. Eine Supplikation, die abgeschlagen wird, datiert noch vom 31. August 1668.

Sein Nachfolger ist ungewiß; vielleicht Klaus Flohr.

Römhild, J. C., war 1781 Kantor in Güstrow. Im Ratsarchiv befindet sich der geschriebene Text einer Kantate zur Wahl des Hof- und Steuerrats Krüger: *All' Obrigkeit Gott setzet. Am 14. Sonntag nach Trin. 1781.* Vergl. dazu Eitner.

Röseke, Joachim, der Vorgänger des Kantors P. Amselius an der Jakobikirche in Rostock, unterschreibt am 22. Dezember 1620 das Musikbücherverzeichnis, das am 30. Oktober 1604 von seinem Vorgänger M. Conradius Schönebon gleichfalls gezeichnet wurde. Angelegt wurde das Verzeichnis der dem Kantor übergebenen Bücher am 19. Januar 1578.

Röseler, Johannes, aus Erfurt, Orgelmacher in Rostock, bittet am 21. Januar 1673 um Erlaß der Steuern.

Vom Jahre 1675 ist noch eine Quittung vorhanden.

Röser, . . . , folgt im Jahre 1794 dem Organisten Chr. Escherisch an der Nikolaikirche in Stralsund. Nach Röser wird 1808 interimistisch der Musikus Wendel angestellt, der bis an sein Lebensende (8. Okt. 1840) vergeblich um feste Anstellung bittet.

Roger, Morell, bewirbt sich am 11. Juli 1694 um eine vakante Ratsmusikerstelle in Wismar, wenn auch seine *nach Franzenser arth in der music habende wissenschafft, von der hiesigen teutschen Music zimblich differiret.* Der Rat hat nichts besonderes gegen seine Anstellung einzuwenden, und Roger scheint angestellt zu sein; jedenfalls ist eine Supplikation von 1697 neben andern mit *Morell* unterzeichnet.

Rogge, Heinrich, (s. Eitner) Nachfolger Peter Qualmann's als Organist an der Marienkirche zu Rostock. Er muß vorher in Hamburg

gewesen sein, denn Michaelis 1684 werden *Dem organisten Hinrich Rogge vor seine Reise kosten von Hamburg laut quittung 8 fl.* gezahlt. Seine Bestallung ist vom August 1684. Rogge scheint einen guten Ruf als Musiker gehabt zu haben, denn sein Gehalt ist gleich auf 75 *fl.* pro Quartal angesetzt. Er starb zwischen Michaelis und Weihnachten 1701, denn zu Weihnachten erhält *H. Roggens W. 75 fl.*

Zu Rogge's einziger bekannter Komposition, dem Hochzeitslied für Joh. Adam Reincken fand ich in Rostock zwei neue hinzu:

1. *Trauer-Music* auf den Tod Carl's II., Rostock 1688, auf den Text: *Schont der Todt denn keiner Ehren* usw. für Cantus, Violine, 3 Viole da gamba und Continuus. Der *Aria*, 12 Verse, geht ein Instrumentallamento vor.
   Universitätsbibliothek Rostock, fürstliche Papiere, Kasten 2.
2. *Trauer-Music* auf Herzog Christian Ludwig, 23. August 1692, für Cantus, Violine, Viola di braccio I u. II, Violine, Spinetto. Die einzelnen Sätze sind:
   Symphonie, Arie: *Ach so lass die Thränen fliessen* (7 Verse), Lamento.
   Landesbibliothek Rostock, W. fol. 153.

Rogge's Nachfolger ist Petrus Lockelvitz.

Rohen (Rohn), Christoph Friedrich, war um 1680 *Musicus Instrumentalis* in Wismar; siehe Hamke.

Rose, Bartholt, Ratsmusikant in Wismar; siehe Hans Wien.

Rose, Gabriel, bittet am 26. Januar 1676 den Wismarer Rat, ihm die durch Friedrich Rincke's Tod erledigte Stelle als Ratsmusiker zu übertragen, erhält jedoch die Antwort, daß sein Gesuch *auss gewissen vrsachen ... annoch differirt werden solle.* Jedenfalls aber erhält er die Stelle nicht, denn er bittet am 10. Juli 1693 um die nach J. Fr. Zuber's Tod freie Stelle des Musikdirektors, die er auch erhält. Er stirbt aber schon in demselben Jahr, und die Vormünder seines einzigen Sohnes ersuchen am 20. Dez. 1693 den Rat, *demselben erwehntes Weihenacht Quartal nebst einer quota von dem, was etwa auff neujahr möchte gesamblet werden, beyzulegen*, worauf der Rat eingeht. Rose's Nachfolger wird Johann Müller.

Rubert, Joh. Martin, (s. Eitner) Nachfolger von Ph. Caden, wird am 24. März 1646 zum Organisten der Nikolaikirche in Stralsund bestallt. Auf eine Supplikation seinerseits erhält er am 26. März 1653 den Bescheid, daß er *wegen des in der Kirchen mit der Music offendtlich verübeten ergernuss* diesmal noch nicht mit *einlager* bestraft werden soll. Sein Amtsnachfolger ist G. Rehberg.

Ruhdauw (Rudow), ..., war *etliche 40 Jahre im Amt gewesen*, und zwar erst an der Nikolaikirche in Rostock, wo er ungefähr um 1705 auf Ph. Hermann gefolgt sein muß. 1722 ging er als Nachfolger G. Krause's an die Marienkirche und muß ungefähr 1750 gestorben sein. An der Nikolaikirche folgt ihm Grimm, an der Marienkirche Langkopff.

Russwurm, Joh. Wilh. Barth., aus Seebergen bei Gotha, wird 1795 für M. A. Schmidt als Kantor nach Ratzeburg berufen und im Februar 1796 als Kantor und Konrektor eingeführt. Am 25. Juni 1809 wird er

Pastor in Herrnburg, während ihm in Ratzeburg sein Bruder Joh. George R. am 6. Juli 1809 im Amte folgt und 1813 Rektor wird.

Sander, Bartholomaeus, aus Drossen in der Mark, studierte in Rostock und folgt 1615 dem Kantor B. Mester zu Ratzeburg im Amte; auf ihn folgt M. Westphal.

Sartorius, Erasmus, war, bevor er nach Hamburg ging, Kantor an der Marienkirche in Rostock. Seine Amtszeit muß zwischen Pfeil und Neucrantz fallen und kann nur sehr kurz gewesen sein.

Bis Ende 1602 ist bestimmt A. Pfeil Kantor, die Rechnungsbücher der Marienkirche von 1603—1605 fehlen, bei 1606 fehlen die Ausgaben, und 1607 ist schon Neucrantz Kantor. Da Sartorius 1605 nach Hamburg kam, und nicht wie Sittard (Seite 29) schreibt 1604, kann er also höchstens von 1603—1605 im Amte gewesen sein. Der einzige Anhalt für die Rostocker Kantorenzeit des Sartorius ist das schon (bei Burmeister) erwähnte *Register aller Bücher vnd andrer sachen, welche zu S. Marien chor gehören vnd dem Cantori Erasmo Sarcerio vberantwortet sein anno 1605.* Das Verzeichnis enthält 15 geschriebene und gedruckte Werke. Daß Sarcerius und Sartorius identisch sind, unterliegt wohl keinem Zweifel.

Sartorius, Henricus, (Sohn von Thomas S.?), aus Hirschberg in Schlesien, wurde 1640 Kantor am Dom in Ratzeburg, 1641 Rektor, und starb am 15. März 1676. Sein Vorgänger ist Nicolaus Masius, sein Nachfolger Georgius Boccatus.

Schepsius, Andreas, ist seit 1621 Kantor an der Marienkirche zu Wismar und stirbt ungefähr 1663. Sein Nachfolger ist Christian Lackmann.

Schick, Andreas, der Nachfolger Daniel Schröder's, wird am 18. April 1682 zum Organisten der Marienkirche in Stralsund bestallt. Für Schröder und dessen Vorgänger Johann Vierdank sind leider keine Akten mehr vorhanden. Schick stirbt ungefähr 1709; sein Nachfolger ist D. Schön.

Schick, Friedrich, der Vater von Andreas Schick, wird 1640 *auf Johannis Baptistae* zum Organisten der Jakobikirche in Stralsund bestallt. 1646 und 1667 macht er Vorschläge zur Erneuerung und Vergrößerung der Orgel. Im übrigen hatte er oft Streitigkeiten wegen der Gehaltszahlungen, und es sind viele eigenhändige Schriftstücke von ihm vorhanden; die letzten mit gänzlich zittriger Handschrift vom Jahre 1689.

Die nächsten Akten sind vom Jahre 1716 (Artmer).

Schleiss, Peter, seit 1572 Organist an der Nikolaikirche in Wismar, bittet am 15. Oktober 1573, daß ihm wegen seines geringen Gehaltes (60 Mark) ebenso wie seinen Vorfahren, den Organisten, die Kirchenschreibereien übertragen werde. Am 29. Dez. 1597 bittet er wegen der *grossen teuerung* und *langwieriger leibskrankheit* um Gehaltsaufbesserung, ebenso am 23. Juli 1601; sein Gehalt beträgt zu der Zeit 120 Mark.

Am 10. Februar 1608 wünscht er einen Vorschuß, da sein Sohn Peter *sich itzo zu dem heiligen Predigampte auch dabnebenst in den heiligen Ehestand begeben muss.*

Vom 14. April 1608 datiert ist sein Gutachten über die von Rabe (s. d.) reparierte Orgel der Marienkirche zu Wismar.

Am 1. September 1613 kommt er seines hohen Alters (71 Jahr) und seiner Krankheit wegen um seine Entlassung ein, nachdem er 41 Jahre im Amt gewesen ist. Als Nachfolger bittet er, den Thomas Iden *von Barnow auss der Marckt bürtigk* zu wählen, der auch seine Tochter heiraten wolle.

Schligaeus, Nicolaus, war Nachfolger des Kantors Joachim Engels am Dom zu Ratzeburg und zugleich Küster (1600). 1602 wurden die Stellen jedoch getrennt. Sein Nachfolger ist entweder Kikersen oder Giscenus.

Schmersahl, Johann, war um 1618 Kunstpfeifer in Rostock (Koppmann a. a. O.). Er kommt noch in den dreißiger Jahren in den Rechnungsbüchern der Marienkirche vor: *Hans Schmersaal* (auch *Schmiersahl*) *für streichung der Bassviol 4 fl.*

Auch ein Baltzer Schmersahl wird 1656 als gestorben erwähnt (Koppmann.).

Ein Hans Schmersael war 1595—96 Instrumentist am dänischen Hof (Hammerich, a. a. O. 210).

Schmersahl, Melchior, *von Rostock*, Kunstpfeifer, wird vom Wismarer Rat am 7. Juni 1637 *zu principal instrumentisten vnd Meister angenommen;* jedoch wird seine Bestallung verschoben *auff negstkomenden Michaelis*, *weiln er bis dahin dilation gepeten.*

Schmidt, Andreas, war 1667 *Musicus Instrumentalis der stadt Möllen* und fragt am 29. April 1667 bei dem Wismarer Rat an, ob er zu einer erledigten Stelle eine geeignete Person nach Wismar zum Probespiel schicken solle.

In Mölln wurde er am 30. Dezember 1659, vielleicht als Nachfolger Koseberg's, bestallt und starb dort vor dem 6. März 1684, da der Möllner Rat unter diesem Datum den Herzog bittet, einen neuen Kunstpfeifer bestallen zu dürfen. Schmidt's Nachfolger wird Johann Law.

Schmidt, Marcus Andreas, aus Lübeck, W. C. Nedelmann's Kantoratsnachfolger in Ratzeburg, bekleidete diese Stelle von 1754—1794; dann wird er emeritiert und J. W. B. Russwurm rückt für ihn ein. Schmidt stirbt am 12. Januar 1799.

Schmitt, Hermann, ist 1624 Organist in Schwabstedt. Seine Tätigkeit fällt zwischen P. Zwigmann und G. Volckmar.

Schmügel, Joh. Christoph (Christian), (s. Eitner) war 1765 Organist in Lüneburg, hat dort seinen Dienst zu Ostern 1766 gekündigt und bezeichnet sich in einem Neujahrsschreiben vom 2. Januar 1766 an den Landssyndikus zu Mölln als hoffentlich *künftiger Möllenscher organiste.* Er wird am 13. Januar 1766 als Nachfolger Hülsen's gewählt und am 25. Jan. bestallt; für den Transport seiner Sachen von Lüneburg nach Mölln werden ihm 7 Rthlr vergütet.

Supplikationen wegen der Amtswohnung usw. sind vorhanden.

Er stirbt 1798; sein Nachfolger wird Heinrich Adolph Ludowig Holdmann in Breitenfelde (geb. 25. März 1774 in Gülzow).

Schön, Daniel, wird 1709 Nachfolger des Organisten A. Schick in der Marienkirche zu Stralsund. Daß er auch kompositorisch tätig war, bezeugt eine von ihm komponierte Kantate auf die Hochzeit des Kaufmanns

Stieveleben und der Maria Dorothea Baumann in Stralsund (3. Dez. 1722), deren gedruckter Text sich im Rostocker Ratsarchiv befindet. Schön scheint in der letzten Zeit seines Lebens länger krank gewesen und Ende 1742 gestorben zu sein. Während seiner Krankheit vertrat ihn Joh. Philipp Brüsche (Brüsike), dessen Vater am 19. Jan. 1743 um feste Anstellung für ihn bittet. Schön's Nachfolger wird aber G. Chr. Raupach.

Schönebon, Conradius, siehe J. Röseke.

Schop, Albert, war Organist an der Schloßkirche in Güstrow (siehe Eitner): Er muß irgend etwas Unpassendes an der Orgel angeschrieben haben, worüber Gustav Adolf 1662 schriftlichen Bericht fordert.

Schopen, Henricus a, folgt 1655 dem Ratzeburger Domkantor G. Schwarz; schon 1657 tritt Friedrich Adam an seine Stelle.

Schowenburgk, Conrad, war bis 1635 Organist an der Marienkirche in Flensburg, vielleicht Nachfolger von Reinhusen. Am 6. Januar 1635 kündigt er seinen Dienst zu Ostern, da er *bey der Wilster ein gut schulde halber angenommen* habe, das er im Sommer ausbessern lassen will. Sein Nachfolger ist J. R. Radebeck.

Schramm, Christoph, siehe Marx Schreiber.

Schreiber, Marx, und Christoph Schramm, Schwiegersöhne von Andreas Schmidt, haben nach J. Law's Tode allem Anschein nach das Kunstpfeiferamt in Mölln versehen. Am 6. März 1714 bitten sie, die von Schmidt 1665 auf eigene Kosten erbaute Stube im Turm abbrechen und das Material zu ihrem Nutzen verkaufen zu dürfen.

Entweder als ihr Meister oder als ihr Nachfolger fungierte Jürgen Wietfeldt.

Schröder, Georg Matth., *S. S. Theol*: *Stud*: hat seine *Studia Theologica zu Rinteln bereits längstens absolviret, bey welchen wie auch so woll vor- als auch nach-hero den Grund der Musique geleget, einfolglich zu Osnabrück 4 gantzer Jahre nicht alleine Chorum Symphoniacum, sondern auch die Kirchen Musique an allen Sonn- Fest- und Apostel-Tägen in dortigen 2 Evangelischen Kirchen ... dirigiret, und den Bass allezeit selber dazu figuriret.* Er bittet am 27. April 1735 von Degetow bei Grevismühlen aus um des verstorbenen Kantor Günther's Stelle in Wismar.

Schröder, Lorentz, ist nach zwei vorhandenen Quittungszetteln 1625 und 1626 Organist der Pfarrkirche zu Güstrow. Ob er mit dem Kopenhagener Schröder in Zusammenhang steht, muß dahingestellt bleiben. Sein Vorgänger in Güstrow ist Johann Reigentantz, sein Nachfolger Nathan Wegener (junior).

Schröder, Petrus, wird im ersten vorhandenen Rechnungsbuch der Marienkirche in Rostock zu Ostern 1593 als Organist angeführt. Zu Weihnachten wird sein Gehalt von 20 *fl.* pro Quartal auf 25 erhöht. Von Ostern 1596 ist ein eigenhändiger Brief Schröder's in Gehaltsangelegenheiten vorhanden (VIII c.). Ostern 1598 wird sein Gehalt auf 33 *fl.* 18 *ß.* erhöht. Die Rechnungsbücher für 1603—1605 und die Ausgaben von 1606 fehlen. Schröder muß 1604 gestorben sein; sein Nachfolger ist Nikolaus Gottschow.

Schulte, Jochim, war Spielmann in Wismar und scheint 1593 gestorben zu sein. Seine *nachgelassene Wittib* erbittet am 17. November dieses Jahres

die Kunstpfeifer und Spielleute J. Viermann und Paschen Segebaden als Vormünder für sich (Zeugebuch 1586—1596, fol. 119).

Schultze, Johann, *Magdeburgensis*, bittet am 28. April 1638, nachdem er 3/4 Jahr, seit *vorscheinen Sommer*, in Güstrow als Kunstpfeifer (Nachfolger Pahrmann's) im Dienst gewesen ist, um seine Entlassung, da er sich mit dem Seinigen *nicht lenger erhalten könne*, und um Bescheinigung seiner Dienstzeit. Der Rat bestätigt unter gleichem Datum seine Zufriedenheit mit ihm. Schultze scheint aber doch im Dienst geblieben zu sein, denn er reicht am 26. Juni 1640 eine Bittschrift wegen seines Salariums ein und bittet am 27. September 1642 zum zweiten Mal um seinen Abschied, da er sich um die Stelle des *Valentin Klöpfels*, *Musicanten zur Rostock*, beworben hat und sie auch erhält. Gleichzeitig überreicht er dem Rat eine Rechnung vom 4. August 1638 bis 17. August 1642, der zufolge er, bei einem ihm zugesagten Gehalt von 40 fl. und 12 schl. Groschen, im ganzen erst 93 fl. 6 ß. und 2 schl. Groschen empfangen hat und noch 77 fl. zu bekommen hätte. In Rostock wurde Schultze später Musikdirektor (siehe S. 208). Schultze's Nachfolger in Güstrow ist J. Kluppel.

Schummer, Joachim, (Eitner nennt ihn Johann) wird in den Rechnungsbüchern der Marienkirche zu Rostock von Johannis 1673 als Nachfolger des Kantors Ulricus Anselm geführt. Er muß vor Weihnachten 1681 gestorben sein, da zu Weihnachten *dem Cantori oder dessen Witben 25 fl.* gezahlt werden. Da die Rechnungsbücher den Kantor nicht mehr regelmäßig mit Namen anführen, so ist der Nachfolger nicht immer mit Bestimmtheit anzugeben. Der vermutliche Nachfolger ist Gottfried Krause (Kruse). Ein Johannes Schummer, der wohl sicher mit Joachim identisch ist, war 1672 Kantor an der Nikolaikirche in Rostock. Wahrscheinlich ging er nach Anselm's Tode nach der Marienkirche, denn 1674 ist an der Nikolaikirche V. F. Giesenhagen Kantor.

Schwarz, Gottlieb, (Theophilus Nigrinus,) aus Rostock gebürtig, folgt 1650 dem Ratzeburger Domkantor F. Seltrecht im Amte; 1654 wird er Rektor und er stirbt im November 1663. Als Kantor folgt ihm Henricus a Schopen.

Sedeler, Johann, war um 1645 Ratsmusikant in Wismar.

Segebade, Paschen, war 1593 Kunstpfeifer in Wismar; siehe Jochim Schulte.

Seltrecht, Franz, aus Wolgast, wird 1645 Nachfolger des Ratzeburger Domkantors Boccatus; 1648 wird er Pastor in Herrnburg, wo er 1654 stirbt. Sein Ratzeburger Nachfolger ist G. Schwarz.

Sorge, C. M., war 1766 Stadtmusiker in Dömitz und bewirbt sich am 28. Januar um die durch Hülsen's Tod freigewordene Stadtmusikerstelle in Mölln.

Sperling, Caspar, Orgelbauer, besichtigt am 23. Juli 1715 die Orgel der Jakobikirche in Rostock, nachdem er schon im Jahre 1704 die Orgel in der Nikolaikirche erbaut hatte (Vertrag vom 8. Januar). Diese Orgel wurde am 16. Juli 1706 von dem Güstrower Pfarrorganisten Daniel Ehrich geprüft und begutachtet. Am 24. August 1718 schließen die Vorsteher der Nikolaikirche mit Sperling einen Kontrakt wegen Instandhaltung der Orgel.

Wahrscheinlich hat Sperling überhaupt die Nachfolge J. E. Gerhard's angetreten. 1743 ist Sperling schon *vor etlichen Jahren verstorben.*

Stapel, Caspar Michael, (s. Eitner) Nachfolger von Petrus Lockelvitz als Organist an der Marienkirche zu Rostock. Seine Bestallung datiert vom 18. Febr. 1710. Sein Sohn Joh. Andreas Stapel wird am 16. Juni 1750 auf des Vaters Wunsch substituiert. Auf der Rückseite der Urkunde findet sich die Bemerkung: *Dieser hat die zeit nicht erlebet,* d. h. er starb vor seinem Vater, denn am 19. August wird auf des alten Stapel Wunsch Johann Bernhard Riedel als Substitut angestellt, der auch sein Nachfolger wird. Stapel muß um 1760 gestorben sein.

Unter den Akten der Jakobikirche (No. 4) ist noch ein Bericht C. M. Stapel's vom 22. März 1714 über eine von ihm vorgenommene Revision der Orgel dieser Kirche.

Stapel, Joh. Andreas, Sohn des Caspar Michael Stapel, s. d.

Stege, Hieronymus, war 1690 Organist in Mölln und stirbt zirka 1697. Nachfolger ist J. H. Hacke.

Stein, Lucas, war um 1700 Organist an der Nikolaikirche in Rostock (siehe Gerhard) und stirbt 1715. Sein Nachfolger ist J. Priestaff.

Stockmann, Bartholomaeus, wurde am 8. Oktober 1587 als Baßsänger am dänischen Hofe angestellt;[1]) sein Name kommt in den Listen zuletzt im September 1590 vor.[2])

Bevor Stockmann nach Kopenhagen ging, war er Kantor an der Lateinschule in Flensburg, wie drei von mir in der Flensburger Gymnasialbibliothek im Autograph gefundene Kompositionen beweisen, die einem gewissen Joh. Hartmann gewidmet sind *proque auspicio novi anni supra millesimum quingentesimum octagesimi quarti feliciter inchoandi etc.* und die Unterschrift tragen *auctore B · · St · ·, Cantore scholae Flensburg.*

Sein Kopenhagener Aufenthalt wird durch einen gleichfalls unbekannten Druck auf derselben Bibliothek erwiesen, eine *Musica nuptialis* vom 19. April 1590, auf der er sich *serenissimi Regis Daniae &c Musicus* und außerdem Braunschweig als seine Heimat nennt.[3]) Später, zirka 1598, soll er wieder in Flensburg Kantor gewesen sein.[4])

Stollberg, Heinrich Christoph, bestätigt am 8. Juli 1767, daß er an des verstorbenen Peter (nicht Johann Christian) Hussfeldt's Stelle zum Instrumentisten und Stadtmusikanten der Stadt Güstrow angenommen wäre. Stollberg war aus *Franckenhausen in Schwartzburg gebürtig.* Die Witwe Hussfeldt's, *gebohrne Meiern,* abstrahiert am 30. Juni 1767 von der ihr gemachten Zusage, daß sie *bey dem hiesigen Musicanten dienst conserviret bleiben solle,* sondern will lieber ein *douceur* von dem *künftigen Herrn Musicanten* annehmen. *Ein Musicant aus Friedland nahmens Stolberg ist derjenige, welcher sich offeriret, mir nicht nur für meinen abtritt ein Doceur zu geben, sondern auch alle meine musical. Instrumente mir für baare Bezahlung*

1) S. A. E. Hagen: Bemærkninger og Tilføjelser til Dr. Angul Hammerich's Skrift: Musiken ved Christian den Fjerdes Hof, Seite 16.

2) A. Hammerich: Musiken ved Christian den Fjerdes Hof, Seite 217.

3) Näheres in meinem Musikalienkatalog der Flensburger Gymnasialbibliolhek; Beilage zum Osterprogramm 1906.

4) Hagen a. a. O.

abzuhandeln, womit ich meine Noth einigermaassen zu kehren gedenke etc. Über und von Stollberg sind zahlreiche Aktenstücke vorhanden, Supplikationen, Beschwerden, Streitigkeiten usw., von denen ich nur das wichtigste erwähne. So seinen Streit mit dem Musiker Fersen, der sich in Güstrow aufhielt und Unterricht erteilte (1767), in den schließlich der Herzog selbst begütigend eingreifen mußte. Von besonderem Interesse ist eine Beschwerde der *Musikalischen Gesellschaft* in Güstrow, die jeden Winter 25 sonntägliche Konzerte mit einem aus Dilettanten und den Stadtmusikern gebildeten Orchester veranstaltete, und die sich am 31. Januar 1782 über die *unerträglich grobe und boshaffte Auffführung* des Stollberg beklagte, worauf Stollberg sofort am 2. Febr. 1783 eine Erwiderung erfolgen ließ. Schon war ein Termin auf den 6. Februar festgesetzt, als Stollberg es am 5. Februar doch noch vorzog zu versprechen, in Zukunft keine Mißhelligkeiten mehr zu bereiten. Stollberg scheint 1806 gestorben zu sein. Er selbst bittet am 28. März 1801, ihm seinen Gesellen Lorentz zu adjungieren und als seinen Nachfolger zu bestallen; er wiederholt seine Bitte am 24. Mai 1802, und Lorentz selbst schließt sich am 3. Juli an. Schon am 5. September 1798 bewirbt sich der Musikdirektor Behrwald aus Güstrow, zur Zeit am Hoftheater in Schwerin, um eventuelle Anstellung, allerdings nur in Verbindung mit dem Kantorat und dem Musikdirektortitel, da das Gerücht ginge, daß Stollberg den Dienst niederlegen wolle. Am 20. März 1801 bittet Behrwald's Mutter, ihrem Sohn die Stelle zu geben. Nach Stollberg's Tode treten 1806 neben andern als Hauptbewerber auf Behrwald und Carl Bierwerth, der *eine geraume Zeit bey dem kürzlich verstorbenen Stadt-Musico Stollberg conditionirt* war, und sich einem Examen bei dem Organisten Fischer unterziehen mußte, über dessen zufriedenstellendes Ergebnis der letztere am 8. Juli 1806 referiert. Schließlich kommt ein Vergleich zwischen Behrwald und Bierwerth zustande; Behrwald tritt gegen 20 Louisdor Entschädigung zurück, und Bierwerth wird am 8. Mai 1807 bestallt und ihm zugleich ein langes Dienstreglement aufgestellt.

Suke, Albert, wird am 22. Juli 1697 als Nachfolger des Organisten J. J. Druckenmüller in Ratzeburg angestellt und bleibt bis 1724 im Amte. In den letzten Jahren ist ihm der stud. jur. Joh. Bernhard Taddel adjungiert, der am 9. März 1724 stirbt. Dann folgt J. H. Trenckel.

Tetens, Johann, war 1647—1651 Organist in Tönning als Nachfolger von N. Harrings. Nach Teten's Tode tritt Kortekampf an seine Stelle.

Tiedemann, Johann Diederich, wird Nachfolger des Organisten Riedel an der Petrikirche in Rostock, dessen Witwe er heiratet. Am 10. August 1743 bezeugt er, daß das (von Ordtmann) reparierte Orgelwerk seiner Kirche sich in gutem Zustande befindet. Tiedemann muß ein tüchtiger Musiker gewesen sein, der sich viel Mühe mit der Kirchenmusik gab, wie aus mancherlei Andeutungen zu ersehen ist. Von seinen Kompositionen fand ich im Archiv der Rostocker Marienkirche eine *Einweihungsmusik der neuen Orgel zu St. Marien* (1770), in zwei Teilen für Vor- und Nachmittag. Die Ms.-Stimmen sind unvollständig, dagegen ist für die Nachmittagsmusik die vollständige Partitur im Ms. vorhanden.

1756 hatte der Stadtmusikant L. B. Mey einen Streit mit Tiedemann und dem Kantor Michelssen wegen der Kirchenmusik. Tiedemann starb ungefähr 1781.

Tilimann, s. Joh. Gottschow.

Timmermann, Oswald Joh. Christian, wird am 23. Juli 1749 zum Ratsmusikanten in Flensburg als Nachfolger Binnemann's bestallt. Von ihm sind zahllose Supplikationen wegen Gehaltserhöhung, Beschwerden, Verteidigungen usw. vorhanden. Er bleibt bis zum Jahre 1792 im Dienst und tritt dann seine Stelle mit obrigkeitlicher Genehmigung an Hancke ab.

Topf, Conradt, Orgelbauer in Husum, übernimmt 1655 die Reparatur der Tönninger Orgel. Kontrakt vom 17. Juli, seine Quittung vom 13. Dez.

Trenckel, Joh. Heinrich, wird am 26. Juni 1724, nachdem A. Suke's Adjunkt J. B. Taddel gestorben ist, als Organist am Ratzeburger Dom angestellt. Er stirbt in seiner Stellung am 25. April 1732. Nachdem seine Witwe ihr Gnadenjahr erhalten hat, wird 1733 J. A. Godduhn Organist.

Trutzsch, Daniel, scheint um 1531 Organist und Pastor in Wismar gewesen zu sein; er unterschreibt sich entweder *Daniel organista,* oder *Daniel Trutzsch prester.*

Ulrich, Johann Caspar, aus Altstädt in Sachsen, Nachfolger des Kantors Ch. Voigt in Ratzeburg, wird am 22. August 1689 angestellt und geht 1698 als Kantor an den Dom zu Lübeck. In Ratzeburg tritt an seine Stelle Andreas Bensen.

Veisan, Jacobus, aus Ribnitz gebürtig und in Parchim wohnhaft, dediziert dem Wismarer Rat am 26. Oktober 1585 eine *Missam ad imitationem dulciss: cantionis, Exultem et laetentur; 5 vocibus a me qua fieri potuit diligentia compositam.*

Viermann, Georg (Jürgen), von Kolberg, wird am 15. März 1586 zum Spielmann und Kunstpfeifer in Wismar bestellt. Er scheint vorher in Neubrandenburg tätig gewesen zu sein; jedenfalls ist ein Brief an den Wismarer Rat vom Jahre 1586, in dem er wegen seiner verzögerten Ankunft um Entschuldigung bittet, von dort datiert. 1587 beklagt er sich wegen seiner unzureichenden Wohnung. Im Jahre 1596 scheinen die Ratsmusiker sämtlich grobe Exzesse begangen zu haben und abgesetzt worden zu sein; sobald für 1597 neue Ratsherrn gewählt waren, wendet sich Viermann an sie und bittet, sie wieder aufzunehmen (4. April 1597); er gibt selbst zu, daß er *sere sei getruncken gewesen, aber gleichwoll niemande zu nahe oder mit losen worten angefaren.* Der Rat berichtet denn auch am 29. April 1597 an Herzog Karl, daß die Sache beigelegt sei (siehe Hans Pyl). Im Jahre 1602 fordert Viermann sein Entlassungsattest, das ihm am 27. Februar ausgestellt wird. Er scheint aber doch, wenn auch nur als Geselle, in Wismar geblieben zu sein und unterschreibt sich 1615, 1616 und 1617. Die nächsten Akten bis 1637 fehlen.

Voigt, Christoph, folgt zu Johannis 1683 dem Kantor Petrus Winter am Dom zu Ratzeburg und wird 1689 Pastor in Spornitz. Als Kantor folgt ihm J. C. Ulrich.

Volckman, Hans, siehe Andreas Westuale.

Volckmar, Geörge, ist 1628 Organist in Schwabstedt als Nachfolger von H. Schmitt. Er scheint längere Zeit im Amte gewesen zu sein. Ich vermute wenigstens, daß er 1652 noch Organist ist. In diesem Jahr werden dem Organisten, so lange er beim Dienste ist, 50 *M.* statt der bisherigen 40 *M.* bewilligt.

Für die nächsten 50 Jahre fehlt jeder Anhalt, was um so mehr zu bedauern ist, als Nicolaus Bruhns in dieser Zeit Organist in Schwabstedt gewesen sein soll. Der nächste genannte Organist ist A. B. Zinck (1703).

Walter. *Wir Bürgermeister und Rath der Stadt Güstrow Uhrkunden und Bekennen hiemit, Nachdem wihr in āō 1651 den 22. augusti Cunrad Waltern zum instrumentisten dieser Stadt angenommen Und ihme zu der zeit seinem Schwiegervatter adjungieret und zugeordnet, anietzo aber nach absterben Meister Johann Bungers, gewesenen Instrumentisten und Kunstpfeiffers dieser Stadt bestallet undt angenommen etc.* 9. Juli 1673. Unmittelbar darauf bittet Walter, da er *bekandten Unvermögens halber seinem Ambte, wie es sich gebührte, allein länger vorzustehn nicht vermochte*, ihm seinen Sohn Johann Walter zu adjungieren, was am 18. März 1675 bewilligt wird. Nach dem Tode seines Vaters bittet wieder Johann Walter, seinen Sohn Conrad *zum gehülffen und Mitmeister zu adjungieren*, was am 5. April 1689 geschieht. Am 18. Oktober 1719 bittet Conrad Walter, daß der Stadtmusikant auch bei Hochzeiten, *so ohne Music gehalten werden, das seinige bekombt*, und legt seinem Gesuch Ratsentschlüsse in Sachen andrer Stadtmusiker bei. Kurz vor seinem Tode ersucht er den Rat krankheitshalber, seinen Schwiegersohn Christian Hussfeldt *in würckliche bestallung zunehmen, dass Er nach meinem Tode alss Stadt-Musicant mir succediren sollte* (3. Mai 1723). Hussfeldt wird sein Nachfolger.

Wegener, Nathan, ist seit dem Jahr 1575 Organist der Marienkirche zu Wismar, da er 1616 41 Jahre im Dienst ist. Am 2. Okt. 1595 bittet er, ihm die Schreiberei zur Aufbesserung seines Einkommens zu übertragen. Am 14. April 1608 gibt er sein Gutachten über die von Jakob Rabe (s. d.) instandgesetzte Orgel der Marienkirche ab; das Gutachten besteht allerdings zum größten Teil aus Anklagen gegen den Orgelbauer Valentin Christian.

Am 4. Sept. 1616 bittet er wegen seiner zahlreichen Kinder um Zulage. Außerdem schreibt er:

> *dass ... meinem Sohne Nathan, welchen ich fast vber das Schwerste gebracht, alss dass er zum Organisten zum Sternberge angenommen, unnd dabey sein brodt selbst erwerben und uordienen kennen, uon einem leichtfertigem gesellen die linckere faust, ahne jennige ursache, abgeschossen wordenn, dahero derselbe mir künftig auch wieder zu thueren, weill er ein lammer mensch, kommen wirtt.*

Indessen scheint seine Verletzung nicht so schlimm gewesen zu sein, denn nach einigen Quittungszetteln im Domarchiv zu Güstrow war in der dortigen Pfarrkirche ein Nathan Wegener während der Zeit von 1628—1645 Organist (als Nachfolger Lorenz Schröder's), der wohl eben dieser Sohn des alten Wegener ist.

Wegener senior starb in den letzten Tagen des Septembers 1618, denn am 1. Oktober bittet seine Witwe, da vor wenig Tagen ihr Mann und vier Kinder gestorben seien, um freies Begräbnis für die Kinder und empfiehlt als Nachfolger ihren Schwager Peter Dröge (s. d.), der während ihres Gnadenjahres den Organistendienst versehen wolle.

Näheres über den Verlauf dieser Sache ist nicht bekannt, ebensowenig Wegener's Nachfolger.

Der nächste nachweisbare Organist ist 1627 Georg Burmeister.

Wehmann, Valentin, Artis Mus: Studiosus aus Meißen, dediziert am 21. Juni 1604 dem Wismarischen Stadtsekretär Eberhard Elmhoff eine Komposition.

Wernicke (?), Jonas, ist vielleicht der Nachfolger des Organisten Thomas Iden an der Nikolaikirche in Wismar. Eine Bestätigung seiner Bestallung datiert vom 31. Jan. 1642, jedoch nur im Konzept, dessen Schrift kaum zu lesen ist. Der Name könnte ev. auch Meinicke heißen.

Sein Nachfolger scheint Frantz Diederich Knoop zu sein.

Wernitzheuser (Wernershäuser), Bernardus, (s. Eitner) aus Wimpfen, wird im Jahre 1614 an Stelle des abgesetzten Organisten Peter Dröge an der Georgenkirche in Wismar bestallt, jedoch bittet am 27. April 1617 sein Vater, ihn zu entlassen, damit er nach Hause zurückkehren könne.

Sein Wunsch wird erfüllt; Nachfolger ist David Ebel.

Westphal, Michael, (*Naovena-Marchicus*) ist 1625 Nachfolger des Kantors B. Sander am Dom zu Ratzeburg; auf ihn folgt entweder E. Zisichius oder J. Beverinus.

Westphall, Christoffer, wird am 10. August 1586 zum Türmer der Nikolaikirche in Wismar bestallt und leistet folgenden Eid:

Ich Christoffer Westphall schwehre das Ich einem Erbarn Rathe der Statt Wissmar trew, gehorsam vndt holdt sein, Ihr vnde der Statt bestes wissen vndt schaden nach meinem vormugen abwenden, auff Sanct Nicolaus Tohrn, worzu Ich fur einen Tuhrnman angenohmen bei tag vndt nachzeiten fleissig wachten, auch mit allem fleisse zu liegt vnde feuer sehen, das dahero der Statt vndt Kirchen kein schade wider fahren muge, mich sonsten auch gegen jedermenniglich bescheidentlich vndt fridtlich uorhaldten vndt ein erbarlich vnergerlich leben fuhren will, also mir gott helffe.

Westuale (Westuals), Andreas, Hans Volckman und Hans sind 1553 Spielleute in Wismar, und es werden ihnen *Fridages na Purificationis Marie* die *drinckellpötte*, die der *szelige Arnt Westuals to truwer hant in vorwarninge gehatt* überantwortet.

Hans Volckman wird schon 1538 erwähnt (Zeugebuch 1531—1541, fol. 476).

Wien (Wyn), Hans, war schon 1645 Ratsmusikant in Wismar und unterschreibt sich auch noch 1662 und 1665, ebenso wie Friedrich Rincke und Bartholt Rose.

Wietfeldt, Jürgen, war entweder der Meister oder Nachfolger der Kunstpfeifer Schreiber und Schramm in Mölln; zirka 1735 geht er nach Lauenburg, und an seine Stelle tritt Ch. C. Müthel.

Winter, Petrus, aus Neustadt in Holstein, wurde Michaelis 1682 Kantor am Dom zu Ratzeburg an Stelle des verstorbenen A. Bartholdi. Schon 1683 wird er Rektor und er stirbt am 13. Januar 1709. Sein Kantoratsnachfolger ist Ch. Voigt.

Wörnig, Joachim, siehe Paul Hahn.

Zeidler, . . . , ist von 1774—1780 Organist an der Marienkirche zu Stralsund. Sein Vorgänger ist J. M. Benkenstein, sein Nachfolger Antoin Mattstädt, der bis 1816 Organist ist.

Ziehl, J. A., Rektor zu Neustadt, wird am 5. September 1757 als Nachfolger des verstorbenen Kantors Petersen in Wismar gewählt. Seine zusagende Antwort datiert vom 11. September. Er scheint 1768 noch gelebt zu haben.

Zi[e]tzmann, Christoph Friedrich, war Stadtmusiker in Stralsund und bewirbt sich 1773 um die durch Knöchel's Tod erledigte Organistenstelle zu St. Nikolai in Wismar. Er wird angelegentlich von G. F. Meyer und J. C. Escherich in Stralsund empfohlen. Für den letzteren hat er *die Orgel in der hiesigen Haupt-Kirche zum Algemeinen Vergnügen 4 Jahre . . gespielet, gantze Musicken aufgeführet und Dirigiret.* Nach dem Probespiel am 15. Oktober 1773 wird Zietzmann mit gegenseitiger halbjähriger Kündigung am 28. Oktober bestallt. Er stirbt Ende 1787. Sein Nachfolger wird Georg Wilhelm Kieser.

Zinck, Aegidius Bendix, aus Schwabstedt, wird 1703 und 1710 als Organist in Schwabstedt genannt. Wer sein Vorgänger war, ist nicht zu ermitteln (siehe Volckmar); sein Nachfolger ist vielleicht Th. Kettelsen.

Zinck, Friedrich Bendix, Stadtmusikant in Husum, bewirbt sich am 19. Jan. 1746 um die durch Binnemann's Tod erledigte Ratsmusikantenstelle in Flensburg, die aber Timmermann erhält.

Zisichius, Ernst, ist vielleicht Kantor am Ratzeburger Dom und Nachfolger Michael Westphal's; er wurde 1631 Pastor in Ziethen und starb 1640.

Zuber, Georg (Gregor), war vor 1649 Ratsmusiker in Wismar. Peter Boye führt ihn und Kirchhoff (s. d.) im Jahre 1659 als *notorium* für seinen Fall an und sagt, daß Zuber *so auch führ etzlichen jahren alhier in E. E. Herl. Hochw. Gunst. dienstes gewesen, zu Lübeck zweimahl . . . von der lieben Obrigkeit gestraffet, aber seines dienstes nicht entsetzet worden.* Stiehl führt ihn um 1649 als Violinist und Ratsmusiker in Lübeck an (s. Eitner).

Zuber, Johann Friedrich, (s. Eitner) war Ratsmusikant und *Director Von der Instrumental-Music* in Wismar. Er starb Ende 1692 oder Anfang 1693. Sein Nachfolger ist Gabriel Rose.

Zwigman[n], Paul, Nachfolger von P. Hahn, wird 1620 Organist in Schwabstedt. Ihm folgt Hermann Schmitt.

Une dynastie de musiciens aux XVIIe et XVIIIe siècles: Les Rebel.

Par

L. de la Laurencie.

(Paris.)

La famille de musiciens, dont nous allons essayer d'esquisser l'histoire, présente un exemple frappant d'une de ces dynasties musicales qui furent si fréquentes aux XVIIe et XVIIIe siècles. Pendant près d'un siècle et demi, elle a fourni des artistes aux différents corps de la musique royale avec Jean Rebel, chanteur de la Chapelle du roi, Jean-Féry, le violoniste-compositeur, Anne-Renée, chanteuse de la Chambre, et François qui, associé à son ami François Francœur, écrivit de nombreuses œuvres dramatiques, et dirigea pendant 10 ans l'Académie royale de musique.

I.

Jean Rebel.

Le chef de la dynastie des Rebel est un Jean Rebel, que nous voyons figurer au nombre des chanteurs de la Chapelle royale durant la 2e moitié du XVIIe siècle. Entré en 1661 à la Chapelle en qualité de «haute-taille», il s'inscrit sur les états officiels parmi les 16 laïques chantant la taille dans ce corps de musique [1]). Quelques années plus tard, Jean Rebel fait aussi partie de la musique de la reine et nous le voyons qualifié, en 1672, de chantre ordinaire de la Reine en compagnie de Don, Estival, Hébert, Imbert et Mayeu dont il était le survivancier [2]). *L'Etat de la France* de 1683 nous montre encore Jean Rebel chantant la «haute-contre» à la musique de la reine et touchant de ce chef des gages annuels de 600 Livres [3]). D'autre part, ses fonctions d'ordinaire de la musique royale servant par semestre

1) *Etat de la France de* 1692, T. I, p. 46. Le nom de Jean Rebel figure sur le Compte de la Musique de la Chambre de 1677 publié par M. de Montaiglon dans le *Journal général de l'Instruction publique,* 17 juin 1857, T. 26. N° 48, sur le compte de 1678 (Menus plaisirs du Roy) Ms. fr. 11210, fol. 31. Bib. nat., dans ceux de 1683 et 1685. Arch. nat. O^{I} 2820 fol. 59b et O^{I} 2821, fol. 43b. On le trouve pour la 1ère fois dans un document d'archives en 1668. Arch. nat. Z^{1a} 486. Nous devons un certain nombre de renseignements sur Jean Rebel à la grande obligeance de M. Michel Brenet, auquel nous exprimons ici toute notre gratitude.

2) *Etat de la France,* 1672, T. I, p. 360. Le nom du musicien est orthographié *Rebelle.*

3) Arch. nat. Musique de la Reyne, 1683. Z^{1a} 513.

lui rapportaient 450 Livres payées par les Menus plaisirs pour ses «gages, nourritures et entreténement»[1]), et notre homme paraît avoir joui d'une certaine aisance. C'est ainsi que par contrat du 20 octobre 1684, les Prévôt des marchands et Echevins de la ville de Paris lui constituaient une rente de 600 Livres sur les gabelles et aides, rente au sujet de laquelle Jean Rebel donnait procuration le 11 mars 1688 par devant Mr Pasquier, notaire à Paris, à André Huart Duparc, bourgeois de Paris qu'il chargeait d'en toucher les arrérages échus et à échoir [2]).

La carrière artistique de ce chanteur fut particulièrement remplie, et de très bonne heure, on l'appela à participer à l'exécution des ballets royaux représentés pendant les déplacements de la cour à St. Germain en Laye. Ainsi, le 2 décembre 1666, il chante dans cette localité, parmi les bergers du *Ballet royal des Muses* [3]), puis, le 18 janvier 1668, dans la *Suite du Carnaval* [4]). A vrai dire, Jean Rebel ne chante pas les personnages principaux de ces divertissements; il reste modestement dans les chœurs et les ensembles; peut-être sa voix ne lui permettait-elle pas d'aborder les rôles importants, bien que ses qualités de musicien eussent dû le porter au premier rang. C'est toujours un peu effacé qu'il apparaît en 1669 dans les *Divertissements de Chambord*, et en février de la même année au cours du *Ballet royal de Flore* dansé par le roi et où il prête son concours au «chœur des glaçons» et aux «voix du temple».[5])

Le célèbre *Ballet des Ballets* (décembre 1670) compte Jean Rebel au nombre des 12 chanteurs rassemblés pour son exécution [6]). Lors de «l'Entrée de la Suite de Mars» de ce ballet, entrée qui nécessite la présence de 17 violons, de 2 flûtes, de 2 timbaliers et de 9 trompettes, c'est-à-dire de tout un orchestre, on voit Jean Rebel désigné sous le nom de «conducteur». Dans la Comédie-ballet du *Bourgeois gentilhomme* représentée en octobre 1670, Rebel figurait aussi en qualité »d'homme du bel air«, au

1) Arch. nat. K^k. 214, fol. 8.

2) *Procuration du* 11 *mars* 1688 portant la signature de Jean Rebel. Minutes, de Mr Godet, notaire à Paris. L'indication de cette source nous a été fournie par M. Ecorcheville que nous prions de vouloir bien accepter ici tous nos remerciements.

3) 4e Entrée; ce Ballet était de Benserade et Lulli. (V. Fournel: *Les Contemporains de Molière*, T. II, p. 591.) Parmi les hauts personnages qui dansèrent dans ce ballet, on remarquait le roi, Madame, Mesdames de Montespan, et de La Vallière.

4) Le *Ballet du Carnaval*, dansé par le roi le 18 janvier 1668, comprenait 7 entrées. Pour tous les ballets suivants, on consultera la collection publiée par Robert Ballard sous le titre «*Ballets royaux*», Bib. nat. Réserve, Yf 1204, 1249.

5) Ibidem.

6) Le *Ballet des Ballets*, dansé en décembre 1670, se composait de 5 actes et comportait un grand déploiement instrumental: 12 flûtes au 1er acte, 22 bergers violonistes et flûtistes au 3e (chœur de l'amour) etc. Dumanoir était «répétiteur» pour les 24 violons à ce ballet; il touchait de ce chef 72 livres, le 20 décembre 1671. (Arch. nat. O^I 2819, fol. 15).

3e Acte dont la 1ère entrée met en scène 17 spectateurs musiciens. Citons encore cette année-là le *Balletdivertissement royal*, en 5 actes dont les chœurs utilisent également la voix de notre chanteur.

En Juillet 1673, Jean Rebel chante un rôle de «Pasteur chantant» dans le *Cadmus* de Lully [1]), puis, en 1674 un rôle de «Plaisir chantant» dans le prologue *d'Alceste* [2]). Il figure en outre, en 1677, au cours du *Ballet d'Isis*, en janvier 1680 dans celui de *Bellérophón* et le mois suivant (3 février) dans celui de *Proserpine*. On relève encore son nom l'année d'après au nombre des interprètes du *Ballet du Triomphe de l'Amour* (Divinitez et Peuples placés autour du Théâtre). Chez Jean Rebel, le musicien l'emportait certainement sur le virtuose; on en a la preuve dans ce fait qu'il eut l'honneur d'être appelé à prendre part au fameux concours ouvert en 1683 afin de recruter des sous-maîtres de la musique servant par quartiers, concours auquel on avait mandé à Versailles tous les maîtres de musique se sentant assez habiles «pour pouvoir disputer ces places par la beauté et par la bonté de leur Musique» [3]). Jean Rebel comptait parmi les 35 musiciens qui firent chanter leurs œuvres devant le roi et il triompha de la première épreuve éliminatoire, puisque nous le retrouvons avec les 15 maîtres admis à entrer en loge pour y composer le motet qui devait déterminer le classement définitif. [4]) C'était donc un homme de valeur, capable de se mesurer avec les Lalande, les Nivers, les Coupillet, les Collasse et les Minoret; malheureusement, aucune de ses compositions ne nous a été conservée.

Jean Rebel avait épousé Anne Nolson [5]) avec laquelle, selon Jal, il habitait en 1667 rue Froidmanteau [6]). De ce mariage naquirent 2 enfants, un garçon Jean-Féry et une fille Anne-Renée.

La plupart des historiens du XVIIIe siècle ont assigné à Jean-Féry l'année 1669 pour année de naissance [7]). Or, l'acte de décès d'Anne Rebel,

---

1) Durey de Noinville, *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, Paris, 1753, T. II, p. 76.

2) Ibid. T. II, p. 82.

3) *Mercure galant*, avril 1683, pp. 313, 316.

4) Ibid. Le nom du musicien y est orthographié *Mebel*, par suite d'une erreur matérielle.

5) Jal dans son *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire* l'appelle «Molleson» (Art. Lalande). Le nom de «Nolson» figure avec cette orthographe dans le Contrat de mariage d'Anne Rebel et de Michel de Lalande que nous citons plus loin.

6) Jal op. cit. art. Lalande.

7) *Anecdotes dramatiques* par Clément et l'abbé de la Porte, Paris 1775, T. III, pp. 426, 427. *Dictionnaire des Artistes* de l'abbé de Fontenai, T. II; La Borde dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780, ne dit rien. Titon du Tillet (2e *Supplément du Parnasse françois*), p. 83, consacre un bref article à Jean-Féry Rebel où il déclare ne pas connaître l'époque de sa naissance; Beffara adopte la date de 1669. Parmi les modernes, Fétis ne précise pas (T. VII, p. 193); il en est de même de Mendel (T. VIII, pp. 255, 256). Riemann adopte la date de 1669 (*Dictionnaire*, p. 669).

femme de Michel de Lalande, enregistré le 6 Mai 1722 à la paroisse St. Roch à Paris [1]), donne à celle-ci l'âge de 60 ans, et qualifie Jean-Féry Rebel qui assiste à l'inhumation, de «*frère aîné*» de la défunte [2]). Aux termes de ce document, Anne Rebel serait donc née en 1662 et Jean-Féry au plus tard en 1661. Il est vrai que le *Mercure* de mai 1722, en annonçant la mort de la femme de Lalande, vieillit Anne Rebel de 7 ans; mais, en bonne critique, nous devons accorder à l'acte d'état civil la préférence sur l'annonce du *Mercure*, et placer la naissance de Jean-Féry aux environs de 1661.

Devenu veuf d'Anne Nolson, Jean Rebel épousa en secondes noces Françoise Cantais qui lui donna 3 autres enfants, Jean-Thomas, Hélène, et Louis, dont l'existence nous est révélée par divers actes conservés dans l'étude de Mr Godet, notaire à Paris. C'est ainsi que nous apprenons qu'«Heleine Rebel» naquit le 22 mars 1678 à 1h de l'après-midi «de Jean Rebel, ordinaire de la musique du Roy et de la Reyne» et de Françoise Cantais, et qu'elle reçut pour parrain J.-B. de la Chesnaye, page d'honneur de Mgr le Dauphin, et pour marraine Hélène Renaudot, fille d'Eusèbe Renaudot, premier médecin de Mgr le Dauphin, et d'Anne-Marie Haigues [3]), que son frère Jean-Thomas, officier de S. A. le Prince de Monaco, donna à Hélène Rebel procuration générale et spéciale, par devant le notaire du Pecq, Mr Levraud du Chasteau, avant de se rendre à Monaco, en 1704 [4]), que 5 ans plus tard, le même Jean-Thomas et sa sœur, par devant Mr Pasquier, notaire à Paris, constituaient pleins pouvoirs à André Huart Duparc, à l'effet de toucher les arrérages des rentes qu'ils possédaient sur l'Hôtel-de-Ville [5]). Remarquons, en passant, que Jean-Thomas «Bourgeois de Paris, demeurant rue St. Honoré» était violoniste, car il figure sur les Etats des Menus de 1717 et touche 850 Livres comme «Symphoniste de la chambre» [6]).

Quant à Louis Rebel, encore mineur à la fin de 1705, il avait pour tutrice sa tante Marie Cantais, veuve de Jean du Coudin, Sieur Darnaudin. Nous savons en outre, que ses parents n'existaient plus dès les derniers mois de 1699, puisque le 31 décembre de cette année, Marie Cantais faisait acte de tutrice en laissant constituer, devant De Lambon le jeune et Périchon, notaires à Paris, une rente de 180 Livres sur les aides et gabelles au profit de son pupille Louis [7]). Marie Cantais, pour se couvrir, et par mesure de précaution, avait, par exploit du 31 octobre 1705, fait opposition au

1) Herluison, *Actes d'état civil*, pp. 11, 12.

2) Nous transcrivons plus loin l'acte de décès d'Anne Rebel.

3) Pièce jointe à l'Acte de 1706 qui suit. Minutes Godet.

4) *Procuration du* 1er *février* 1704. Minutes Godet.

5) *Procuration du* 17 *février* 1709. Loc. cit. Hélène Rebel demeure à St. Germain en Laye.

6) Arch. nat. OI 2846, fol. 22.

7) *Mainlevée deposée par Louis Rebel du* 27 *avril* 1706, Minutes Godet.

nom de Louis Rebel, inspiration d'autant plus heureuse qu'à peine majeur, celui-ci s'empressait, par contrat passé le 29 janvier 1760 devant De Lambon aîné et Ogier, de transporter sa rente sur l'Hôtel de Ville à son beau-frère, Michel-Richard de Lalande [1]. Les héritiers de Marie Cantais demandaient mainlevée de l'opposition le 27 avril 1706 [2].

De tout ceci il résulte que Louis avait dû naître vers 1686. Son père Jean mourut sans doute en 1692, car il fut remplacé à la Chapelle le 24 novembre de cette année par Joseph Arnoul [3].

II.

Jean-Féry Rebel.[4]

Si l'on en croit les anciens historiographes, Jean-Féry Rebel aurait été un enfant précoce. Clément et l'abbé de la Porte, dans leurs *Anecdotes dramatiques*, Beffara, dans son *Dictionnaire*, rapportent que dès l'âge de 8 ans, il jouait du violon à St. Germain-en-Laye devant le roi et qu'un jour, Lully s'étant aperçu qu'il avait dans sa poche un gros rouleau de musique, s'en empara et constata qu'il contenait les parties d'orchestre et de chant d'un acte d'opéra de la composition du jeune Rebel. Ils ajoutent que, mise sur le champ en répétition, sa musique fut trouvée bonne [5]. L'anecdote peut être exacte bien qu'il soit difficile d'en obtenir confirmation. Ce qui paraît certain, en revanche, c'est que J.-F. Rebel reçut des leçons de Lully; nous avons ici le témoignage du *Mercure* qui, citant les élèves du surintendant de la musique de Louis XIV, énumère successivement Verdier, Joubert, Marchand, *Rebel père* et Lalande [6]. Le «Rebel père» dont il est ici question n'est autre que Jean-Féry qu'on désignait ainsi à cette époque (1738) pour le distinguer de son fils François. Si Jean-Féry apprit auprès de Lully à jouer du violon et à composer, il trouva également en son père Jean Rebel un excellent maître, dont nous avons signalé les qualités de musicien à propos du concours de 1683.

Nous sommes mal informé sur l'existence que mena Jean-Féry Rebel durant les 30 premières années de sa vie; il semble cependant qu'il soit entré à l'Académie royale de musique, en qualité de 1er violon, comme on

1) Minutes Godet.
2) Ibid.
3) Arch. nat. Z^{1a} 486.
4) Il signe Jean-*Féry* et non *Ferry* sur le contrat de mariage de son fils François le 22 juillet 1733.
5) On peut lire le même récit sur une feuille volante manuscrite des Archives de l'Opéra et qui paraît provenir d'un résumé d'histoire musicale écrit dans les premières années du XVIIIe siècle.
6) *Mercure*, août 1738, p. 1726, Voir aussi Vidal, *Les Instruments à archet*, T. II, p. 156.

l'a prétendu,[1]) bien que les documents conservés aux archives de l'Opéra ne portent pas la date de sa nomination[2]). Ajoutons que les frères Parfaict ont sans doute confondu Jean-Féry avec son père, quand ils soutiennent qu'avant de battre la mesure à l'Opéra, le premier avait fait partie des chœurs de ce théâtre du temps de M. de Lully.[3]) Mais, la présence de Rebel à l'orchestre de l'Académie royale en 1700 nous est révélée par un renseignement précis émanant du *Mercure galant*, renseignement relatif au voyage que le duc d'Anjou, Philippe, fit en Espagne, pour aller occuper le trône que lui laissait le testament de Charles II.[4]). Le jeune souverain entreprenait là «une longue et pénible marche»[5]) et, afin d'en combattre l'ennui et la fatigue, le Cte d'Ayen avait formé un corps de musique destiné à accompagner le roi au cours de son déplacement. On devait s'arrêter en 40 villes entre Versailles et Irun et, à chacune de ces stations, les musiciens ambulants exécutaient force divertissements, sans compter le concours qu'ils apportaient aux cérémonies religieuses. Parmi eux, on révèle sous la rubrique «*Joüeurs d'Instrumens de l'Opéra*»: Labarre le flûtiste et 2 violons, Lalande et Rebel. Il s'agit évidemment là de Jean-Féry, dont la qualité d'instrumentiste de l'Opéra se trouve ainsi clairement confirmée, quoique la première œuvre qu'il ait publiée, l'opéra d'*Ulysse* (1703), ne mentionne pas son titre d'«ordinaire de l'Académie royale».

En revanche, Rebel prend ce titre en 1705, comme le prouve la suscription de son œuvre II, et le 18 août de la même année, il entre aux 24 Violons, en remplacement de Jean Ronty de la Fosse décédé[7]). La retenue de la charge avait été effectuée dès le 24 juillet 1705, mais l'ordonnance prescrivant au trésorier des Menus plaisirs de payer à «Jean Rebel» les gages qui lui étaient attribués, spécifie qu'il n'a prêté serment que le 18 Août suivant. Enfin, les Etats de la Cour des Aides pour 1706 nous le montrent au nombre des 24 Violons et émargeant pour la somme annuelle de 365 Livres[8]).

---

1) Beffara, Fétis, H. Riemann (*Dictionnaire de musique*).

2) Ni le Ms. Amelot, ni l'*Etat de la régie actuelle de l'Opéra* de 1738 n'indiquent la date de l'entrée de Rebel à l'Académie royale. On y lit seulement après son nom: «Entré à l'opéra en ....». Ms. Amelot, p. 638. M. Gustave Chouquet dans son *Histoire de la musique dramatique en France*, mentionne Jean-Féry Rebel comme chef d'orchestre à l'opéra en 1703 (p. 316), mais il ne fournit aucune référence à ce sujet.

3) *Ménestrel* 1896, N° 12, p. 91, «L'orchestre de Lully» par A. Pougin.

4) *Mercure galant*, décembre 1700, pp. 235, 236. Renseignement indiqué par M. Ecorcheville.

5) Ibid. novembre 1700, pp. 273, 275.

6) Ibid. décembre 1700, pp. 235, 236. La musique emmenée au voyage par le Cte d'Ayen comprenait, outre les 3 instrumentistes cités ci-dessus, 5 chanteurs et 20 autres joueurs d'instruments, tels que Hautbois, Bassons, Flûtes, Basses de viole et Théorbes. Le nom de Rebel est orthographié *Robel* par suite d'une erreur d'impression.

7) Arch. nat. O^I^ 49. f° 109. du 24 juillet 1705, et O^I^ 50, f° 32. du 23 février 1706.

8) Arch. nat. Z^1a^ 487.

Il faut passer 7 années et atteindre 1713 pour retrouver Jean-Féry à l'Opéra où il remplit les fonctions d'accompagnateur au clavecin, en tête des musiciens du «petit chœur». Le batteur de mesure s'appelait alors Louis Lacoste [1]) et touchait 1000 Livres par an, tandis que les appointements mensuels de Rebel s'élevaient à 50 Livres, soit 600 Livres par an «pour le clavecin» [2]). Il y avait 48 musiciens à l'orchestre, mais, en raison de la pauvreté des Archives de l'Opéra à l'époque qui nous intéresse, il est impossible de fixer de façon précise le moment où Rebel devint «batteur de mesure» de l'Académie royale.

L'année suivante (1714), Jean-Féry faisait entrer dans la phalange instrumentale où il était claveciniste, son fils François, âgé seulement de 13 ans [3]) et, trois ans plus tard, il le proposait comme son survivancier aux 24 Violons. Le texte de l'ordonnance agréant cette proposition est aussi élogieux pour le père que pour le fils:

«Du 22 aoust 1717 à Paris.

«Voulant témoigner à Jean Féry Rebel, l'un des 24 joüeurs de violon de nostre Chambre la Satisfaction des Services qu'il a rendus en cette qualité au feu Roy nostre très-honoré Seigneur et bisayeul et à nous pendant plusieurs années, nous avons eu agréable la très humble Suplication qu'il nous a faite d'accorder la survivance de lad[te] charge à françois Rebel son fils, à quoy nous avons d'autant plus volontiers consenty que nous sommes informez de sa sagesse, de sa capacité et de ses rares Talents pour la Musique et les Instrumens; à ces causes . . .» [4]).

Grâce aux états de paiement des Menus, nous pouvons suivre la carrière de Jean-Féry, et constater qu'il n'occupait pas seulement aux 24 Violons une place de symphoniste; il était encore le «directeur» de la compagnie tout comme jadis Dumanoir, que nous avons vu plus haut qualifié de «répétiteur». C'est ainsi qu'en 1717, il touche d'une part 212 Livres, 10 sols en qualité de «simphoniste», et d'autre part, 200 Livres, « à cause du soin qu'il prend de faire concerter les 24 joüeurs de violon de la chambre» [5]). Jean-Féry, chef d'orchestre et fort bien en cour, n'allait pas tarder à recevoir d'autres fonctions; ses propres mérites joints à son allia nceavec Lalande lui faisaient obtenir, sur les instances de son beau-frère, la survivance d'une moitié de la charge de compositeur de la musique de la Chambre. Une ordonnance du 30 mars 1718 octroyait à Jean-Féry Rebel, beau-frère de Lalande, cette importante faveur, «ce que nous faisons, disait le libellé ad-

1) Sur Lacoste, voir Durey de Noinville, La Borde et Titon du Tillet.

2) Etat d'appointements de l'Orchestre en 1713. Arch. de l'Opéra en 1713. Le Ms. porte le titre suivant: *Privilége* || *accordé* || *Arrests* || *rendus* || *et* || *Réglement* || *fait par Sa Majesté, pour* || *L'Académie Royalle* || *de Musique* || 1712-1713.

3) *Détail de la Régie actuel de l'Opéra* 1738. «Rebel françois entré en 1714.»

4) Arch. nat. O^I 61, f° 128.

5) Arch. nat. O^I 2846, f° 22.

ministratif, avec d'autant plus de plaisir que nous sommes informez de la capacité dudit Rebel» [1]); l'autre moitié de la charge revenait à Jean François de la Porte. Nanti de ce nouvel emploi et sacré musicien officiel, Rebel devait «aider et soulager Lalande», en attendant de recueillir sa succession définitive.

Un acte d'état-civil de cette époque nous apprend quelques détails intéressants de la vie de Jean-Féry; c'est l'acte de baptême de sa fille Anne-Louise:

«L'an 1718, le 27 d'Aout, Anne-Louise, fille de Jean Rebel, Ordinaire de la musique du Roy et Maître de la Musique de la Chambre, présent, et de Catherine Conti, son Epouse, demeurant Rue Thérèse en cette parroisse, née aujourd'hui a esté baptisée; le parrein Louis Rebel, intéressé dans les affaires du Roy, Rue Ste Anne en cette parroisse: La marreine Magdeleine-Angélique Rebel, fille de père dudit enfant susdit, Rue Thérèse en cette parroisse [3]).«

Ainsi, Rebel, aussitôt après sa nomination de compositeur de musique de la Chambre en survivance de Lalande, s'intitulait: «Maître de la Musique de la chambre» et, de plus, Catherine Conti semble avoir été sa seconde femme, puisque la marraine d'Anne-Louise, Magdeleine-Angélique Rebel, est désignée comme la *fille de père* de Rebel [3]). La naissance d'Anne-Louise Rebel explique aussi l'erreur des historiens qui, trompés par une similitude de noms, ont voulu faire d'Anne Rebel, femme de Lalande, la fille de Jean- Féry [4]).

Le «compositeur de musique de la Chambre» n'était pas seulement chargé de la composition des œuvres destinées à la musique royale; il dirigeait encore une partie des exécutions. Aussi, Rebel touche-t-il en 1720 une somme de 900 Livres sur les Menus, pour avoir battu la mesure et conduit la musique du *Ballet de la Jeunesse*, de *l'Inconnu* et du *Ballet de Cardenio*, à raison de 300 Livres pour chacune de ces pièces [5]). L'année suivante, c'est encore lui qui préside à l'interprétation du *Ballet des* 4 *Eléments*, représenté sur le théâtre des Appartements aux Tuileries, le 3 décembre 1721; et le trésorier des Menus lui paie «la somme de 330 Livres pour estre par

---

1) Arch. nat. OI 62, f° 52.

2) *Extrait des Registres de la Paroisse St Roch à Paris.* La pièce porte: «Collationné à l'original par moi Prêtre soussigné dépositaire desdits Registres le 30 mars 1779. Du Bois Nantier pr.» Arch. nat. Pensions OI 685(3).

3) François Rebel, le 1er enfant de Catherine Conti, est né en 1701. Magdeleine-Angélique serait ainsi l'aînée des enfants de Jean-Féry. Nous n'avons pu, jusqu' à présent, découvrir le nom de la première femme de ce dernier. On retrouve également sur l'acte de baptême en question Louis Rebel, officier du roi, que nous avons déjà signalé parmi les enfants de Jean Rebel et de Françoise Cantais.

4) Entre autres, Durey de Noinville, dans son *Histoire de l'Opéra*, T. II, p. 40.

5) Arch. nat. OI 285, f° 172b Le ballet des *Folies de Cardenio* de Lalande fut dansé par Louis XV, en 1720, aux Tuileries.

luy distribuée aux simphonistes qui ont joüé des Instrumens à la d[te] première représentation»[1]). Ces symphonistes, au nombre de 33 comprenaient 22 violons, 7 hautbois et 4 bassons [2]).

Tout en s'assurant des libéralités royales, Rebel ne négligeait pas l'appui que pouvaient lui prêter de riches et puissants protecteurs toujours attentifs à cette époque à jouer auprès des artistes le rôle de mécènes. Le célèbre Law s'intéressait à lui, et la femme du financier lui commandait même de la musique, ainsi qu'en fait foi la dédicace qu'elle reçut du musicien en 1720 pour sa *Terpsichore*. Rebel fréquentait l'hôtel de Nevers habité par les Law, et dont les alentours constamment encombrés d'équipages témoignaient de l'engouement dont bénéficiait alors le fameux et éphémère système [3]). Il écrivait à sa protectrice:

«Madame,

«J'ai composé en différends temps des simphonies d'un goust singulier[4]) qui, après avoir pleu au public, ont encore eu le bonheur de réussir auprès de vous, quoyque vous ne les ayez entendües qu'accompagnées de ce charme séducteur des grâces et des pas d'une illustre danceuse[5]); permettez-moy, Madame, de croire que vous avez fait un peu d'attention à la musique par l'ordre que j'ay reçu de votre part d'en faire encore une; animé de cette gloire, je prends la liberté de vous l'offrir, trop heureux si elle est de vostre goust, elle aura tout le succès que je me propose, n'ayant d'autre but que de vous plaire et de vous assurer que je suis, avec un profond respect,»

Madame,
votre très humble et très-obéissant serviteur
Rebel» [6]).

Retenons les éloges que Rebel fait ici de M[elle] Prévost, dont le brillant talent s'associa si heureusement aux succès du musicien; nous verrons par la suite quelles furent les conséquences des relations affectueuses que Jean-Féry entretenait avec la célèbre étoile de l'Académie royale. On le rencontrait du reste dans nombre de salons à la mode; il aimait les gens en place, les financiers fastueux, tout ce monde de la Régence pimpant et musqué, qui avidement se ruait au plaisir, et duquel Rosalba Carriera a tracé, par le pastel et par la plume, tant de gracieux portraits. Rosalba écrit dans son *Journal* à la date du 30 septembre 1720: «Au concert donné chez M[r] Crozat, je vis

1) Arch. nat. O[I] 2853, f[o] 192. Le *Ballet des* 4 *Eléments* dont il est question ici n'est autre que les *Eléments, Ballet du roi* en 4 entrées et Prologue, musique de Lalande et Destouches; il donna probablement à Rebel l'idée d'écrire une composition analogue.

2) Arch. nat. O[I] 2853, f[o] 192 b.

3) V[tesse] A. de Janzé: *Les Financiers d'autrefois*, p. 41.

4) Rebel fait allusion ici au *Caprice* (1719) et aux *Caractères de la Danse* (1715).

5) M[elle] Françoise Prévost dont nous reparlerons plus loin.

6) Dédicace de la *Terpsichore*, Sonate par M. Rebel, compositeur de la Chambre du Roy, Paris, 1720.

le Régent, Law, et autres personnes» 1). Ce qu'étaient ces autres personnes, Mr Sensier va nous le dire: «le Concert, explique-t-il, dans les Notes de son édition du *Journal* de l'artiste italienne, donné par Crozat pour faire valoir le talent sur le violon de Rosalba, fut une solennité musicale à laquelle le Régent ne manqua pas d'assister avec Law, qui n'était cependant pas l'ami de Crozat, puis le Comte de Caylus 2), Mr & Mme de Julienne, Watteau, Mariette, l'abbé de Maroulle et Hénin». Mais, il y a plus, car Watteau devait conserver un souvenir précis de ce concert, en nous transmettant un dessin sur lequel figurent les portraits des principaux exécutants: Antoine, le joueur de flûte, Rebel, le violoniste, Paccini, le chanteur, Melle d'Argenon et Rosalba elle-même 3).

Watteau n'a, du reste, pas laissé ce seul dessin du violoniste; il a exécuté de lui un grand portrait où le musicien, vétu d'une sorte de robe de chambre à raies, est représenté écrivant assis à un clavecin sur lequel repose son violon 4).

Jean-Féry, qui portait aussi le prénom de Baptiste, dont l'initiale figure au pied du portrait de Watteau que nous venons de rappeler, n'appartenait pas seulement à la bande des 24 Violons. Son fils François et lui faisaient encore partie en 1722 des 26 symphonistes attachés à la chapelle-musique du roi 5); il occupait donc à peu près toutes les situations officielles susceptibles de flatter l'amour-propre d'un artiste, et, comme en ce temps, les charges présentaient un caractère marqué d'hérédité, il s'empressait de fournir à François Rebel les moyens de recueillir partout sa succession. Par démission du 23 septembre 1727, il passe à son fils son emploi de compositeur de musique de la chambre 6); plus tard, il lui passera celui de chef d'orchestre à l'Opéra, emploi que Nemeitz lui reconnaît durant le séjour

1) *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en* 1720 *et* 1721, publié en italien par Vianelli, traduit par Alfred Sensier, Paris, J. Techener 1865, p. 181.

2) Le comte de Caylus était grand amateur de musique; il protégeait le violoniste J. B. Senallié qu'il emmena avec lui en Italie en 1719. Voir Titon du Tillet: *Le Parnasse françois*, Ier Supplément, pp. 673, 674.

3) Ce dessin qui est placé au Louvre dans la Collection des dessins de Watteau et qui porte le no 1334, vient de Mariette qui y a écrit l'inscription suivante: «Præclarorum musicorum coetus, scilicet: Antonius, fidicen eximius, Paccini, italus cantor, Mus. Reg. et Da Dargenon, car. de la Fosse, Pict. Acad. Sorori filia, cui suaves accentus Musa invideret.»

4) Le portrait de Rebel, gravé d'après un dessin de Watteau de même grandeur (gd in-fo) par I. Moyreau, se trouve au Cabinet des Estampes et à la Bibque du Conservatoire; il porte l'inscription suivante:

J. B. (Baptiste) Rebel.
Compositeur de la Chambre du Roy
Et Maître de Musique de l'Académie royale.

5) *Etat de la France* de 1722. Chapelle-musique, simphonistes, T. I, p. 156.

6) Arch. nat. OI 90, fo 300.

qu'il fit à Paris en 1727: «Rebel bat la mesure dans l'orchestre de l'opéra; il est connu particulièrement pour le *Caprice* et pour les *Caractères de la Danse* nouvellement composez, dans lesquels Mad. Prevost a fait valoir son adresse sur le théâtre avec une grâce non pareille» [1]). Le Ms. Amelot l'intitule «Batteur de mesure», comme l'Etat de la Régie de 1738, et nous apprend le chiffre de ses appointements, 1200 Livres [2]). Rebel tenait encore le bâton de chef d'orchestre en 1732; c'est du moins ce qu'on peut lire dans l'*Agenda du voyageur de Valhebert* [3]), et La Borde rapporte qu' „il a longtemps battu la mesure à l'opéra" avant d'être mis à la pension à Pâques 1739 [4]).

Ce n'est pas Jean-Féry qui obtint la survivance de la charge de surintendant, qu'occupait Destouches, ainsi que tous les historiens l'ont répété. Le brevet d'assurance décerné à cet effet le 31 août 1733 concerne uniquement son fils François, et, afin qu'il ne subsiste là-dessus aucun doute, nous donnons ci-après un extrait du texte de ce document:

«Du 31 Août 1733, de Versailles.

«Le S[r]. André Cardinal Destouches sur Intendant de la musique de la Chambre à représenté à Sa Majesté qu'elle vient d'accorder au Sr. François Rebel la survivance de ladite charge . . .» [5]).

Il s'agit donc bien ici de François Rebel dont le prénom est formellement indiqué. D'ailleurs, à cette époque, les deux Rebel, père et fils, tous deux nantis de charges analogues, se trouvent fréquemment confondus, et il devient parfois difficile de les séparer. Nous avons un exemple de l'indécision dans laquelle on se trouve à leur égard, au sujet de la direction du Concert spirituel à partir de 1734, direction que l'Académie royale de musique avait alors assumée. Relatant la première exécution effectuée sous ce nouveau régime, le 25 décembre 1734, le *Mercure* nous apprend qu'elle fut dirigée par Rebel, mais il applique au père un titre qui revient au fils: «*C'est le* sieur Rebel, écrit-il, *Maître de musique de l'Académie et Sur-Intendant de la musique du Roy en survivance de M. Destouches*, qui est chargé de l'exé-

1) Nemeitz, *Séjour à Paris, c.-à.-d. Instructions fidèles pour les voiageurs de condition.* Leyde, 1727, p. 352.

2) Ms. Amelot, p. 638. Arch. de l'Opéra. Rebel y est désigné ainsi: Rebel (P.) c.-à.-d. *Père.*

3) *L'Agenda du Voyageur ou le Calendrier des Fêtes,* par M. S. De Valhebert, Paris, 1732, p. 88.

4) La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne,* T. III, p. 470, et Ms. Amelot, Loc. cit.

5) Arch. nat. O[I] 77, f[o] 232: Brevet d'assurance de 1000 Livres sur la charge de Sur-Intendant de la musique de la Chambre dont le S[r] Destouches est pourvu et le S[r] Rebel en survivance. On trouve au même folio un autre brevet d'assurance de 6000 livres, affecté aux héritiers de feu le Sr Clouin, sur la charge de maître de musique de la chambre dont est pourvu le Sr Destouches et le Sr Rebel en survivance. Dans les deux cas, il s'agit de François Rebel.

cution de ces Concerts [1]». Maintenant, il se pourrait que Jean-Féry, qui conduisait encore l'orchestre de l'opéra en 1732, eût abandonné son emploi en faveur de son fils en 1733, ainsi que l'indique M. Chouquet [2]). De la sorte, Jean-Féry n'aurait jamais dirigé le Concert spirituel, honneur qu'il faudrait reporter sur son fils [3]). Observons néanmoins qu'une semblable interprétation se concilie mal avec la date de la retraite de Rebel le père, retraite que les documents officiels des Archives de l'Opéra fixent à l'année 1739. Nous sommes donc amenés à conclure que le *Mercure* commet une erreur en confondant sur la même tête les qualités des deux Rebel, et que c'est bien le père qui fut chargé de la direction du Concert spirituel.

Quoique déjà fort âgé, Jean-Féry n'en continuait pas moins à se livrer à la composition; il y était encouragé par un de ses plus puissants protecteurs, le Prince de Carignan, auquel il dédiait sa curieuse Symphonie des *Eléments*, dans des termes qu'il n'est pas inutile de rappeler:

«Monseigneur,

«C'est par les ordres et sous les auspices de votre A. S. que j'ay entrepris la simphonie nouvelle que j'ay l'honneur de luy présenter. Quel motif plus puissant aurait pu m'animer. On ne commande point au génie. Il est et veut être indépendant. Mais il peut trouver sa source dans le désir de plaire à Votre A. S. C'est de ce seul désir, Mgr, que J'ai emprunté des forces pour rentrer dans une carrière que j'avais abandonnée. Je suis . . . [4]).»

Ainsi, le vieux Rebel retrouvait des forces pour créer la plus intéressante de ses œuvres. En même temps et non sans souplesse, il alliait le ton du courtisan à la fierté de l'artiste, et on remarquera la netteté avec laquelle il sait proclamer l'indépendance du génie.

Jusqu'à la fin de sa vie, il continua ses fonctions de violoniste de la Chambre. Les comptes des Menus lui allouent 1000 Livres en 1734 «pour les concerts qui ont esté exécutez devant leurs Majestés» et qu'il a sans doute dirigés [5]). Il figure en 1736 sous le nom de *Jean-Baptiste-Féry Rebel*, parmi

---

1) *Mercure*, décembre 1734, pp. 2733-2734. La même indication se retrouve dans l'*Essai historique sur l'Etablissement de l'Opéra en France* par Louis-Joseph Francœur. Ms. Arch. de l'Opéra.

2) Chouquet. Loc. cit. Il convient cependant de remarquer que l'*Etat de la régie actuelle de l'Opéra* de 1738, dressé 4 ans après le Concert en question porte toujours comme «batteur de mesure» Rebel (P), soit Rebel père.

3) Rebel est encore indiqué comme directeur du Concert dans le *Mercure* de mars 1736, p. 569.

4) *Lettre dédicatoire des «Elémens»*. Victor-Amédée, prince de Carignan, Lieutenant général des armées de France et de Savoie, était né le 29 février 1690 et mourut le 4 avril 1741 (La Chesnaye des Bois. T. XVIII. p. 358). C'est à lui que Melle Duval dédia les *Génies* en 1736. Grand amateur d'art et de spectacles il avait «pour chefs de ses plaisirs histrioniques» M. de la Fautrière, le marquis de Locmaria et le médecin Procope. (*Gazettes à la main*, 1737. Bibl. de la Ville de Paris. Ms. 26700.)

5) Arch. nat. OI 2861, fo 312.

les 24 Violons [1]) et compte encore dans cette compagnie en 1743, 1744 et 1746 avec la mention: «Jean Rebel et François son fils en survivance» [2]). A partir de ce moment, son nom disparaît; l'état de 1749 ne porte plus que celui de François [3]), ce qui indique que le vieil artiste mourut entre 1746 et 1749. Mais nous pouvons préciser la date de sa mort que les historiens ont justement fixée à l'année 1747 [4]), car le registre des pensions sur les Menus de cette année fournit pour le mois de janvier l'indication ci-après: «Le Sr Rebel, de la musique . . . 300 Livres» et en marge: «Mort en 1747» [5]). D'un autre côté, les *Affiches de Paris* du jeudi 5 janvier 1747 viennent confirmer cette date en nous apportant une précision encore plus grande. On y lit, en effet, à la rubrique des «Billets d'enterrement», du 3 janvier: «M. Rebel, compositeur de la Musique de la Chambre du Roy, décédé rue St. Honoré» [6]). Son service fut célébré en l'église St.-Roch sa paroisse. En admettant la date de 1661 pour celle de la naissance de Jean-Féry, nous voyons qu'il aurait vécu 86 ans, ce qui s'accorde avec la déclaration de Titon du Tillet, dans la brève notice qu'il consacre au musicien, et au cours de laquelle il écrit «qu'il est mort dans un âge très-avancé» [7]).

Jean-Féry Rebel laissait un fils, François Rebel, et deux filles, Magdeleine-Angélique et Anne-Louise.

Son œuvre, des plus importantes pour l'histoire de la musique française, comprend: une tragédie lyrique, des compositions pour le violon et des symphonies destinées à la danse. En voici l'état, dressé par ordre chronologique [8]):

I. Ulysse || Tragédie || Mise en Musique || par Monsieur Rebel || Représentée pour la première fois || Par l'Académie royale de Musique || Le vingt . . . Jour de Janvier 1703. || A Paris || chez Christophe Ballard, seul Imprimeur pour la Musique || Rue St Jean de Beauvais au Montparnasse, 1703. Avec Privilège de Sa Majesté. in-4° obl.

---

1) *Etat de la France*, 1736, T. I. p. 339.

2) Arch. nat. Z^Ia^ 487.

3) Ibid. Etat du Ier juillet 1749.

4) Fétis (VII, p. 193) déclare cependant qu'on ignore l'époque de sa mort, et Eitner (*Quellen-Lexikon*, VIII, pp. 148, 149) dit seulement qu'en 1751 on ne retrouve plus sa trace.

5) Arch. nat. O^I^ 634. Le n° du folio est déchiré.

6) *Affiches de Paris*, (1746-1750), Jeudy 5 janvier 1747. Rebel est mort probablement le 2 janvier. Cette source et ce renseignement ont été indiqués par MM. P. Aubry et Dacier dans l'élégante plaquette qu'ils ont consacrée aux *Caractères de la Danse*, Paris, Champion, 1905.

7) Titon du Tillet, 2e *Supplément du Parnasse françois*, p. 83.

8) Le numérotage qui suit a été attribué par nous aux œuvres de J. F. Rebel et suit l'ordre chronologique de leur apparition. L'auteur n'a point établi de liste complète de ses compositions.

II. Pièces || Pour le Violon || Avec la Basse Continue || Divisées || Par suites de Tons || Qui peuvent aussi se jouer sur le clavecin || et sur la Viole || Par Mr Rebel, Ordinaire de l'Académie royale de Musique. || A Paris, chez Christophe Ballard. 1705. Avec Privilège. in-4° obl. (Livre I).

III. Capricè || Par Mr Rebel || L'un des vingt-quatre ordinaires de la Chambre du Roy || A Paris, chez Christophe Ballard. 1711. in-4° obl.

IV. Recueil || De Douze || Sonates || A II et III parties || avec || La Basse chiffrée; || Par Monsieur Rebel || L'un des vingt-quatre Ordinaires de la Musique || de la Chambre du Roy et de l'Académie Royale || de Musique || A Paris, chez Christophe Ballard. 1712—1713. in-fol.

V. Sonates à violon seul || Mellées de plusieurs Récits || pour la Viole || Par Mr Rebel || L'un des 24 ordinaires de || la musique de la Chambre du Roi || et de l'Académie roïale de musique || Livre IIe || Première partie.

Seconde partie || composée || de || Préludes || Allemandes || Courantes || Sarabandes || Rondeaux, Gavottes || et Gigues || Paris, l'auteur, 1713, in-fol.

VI. Les Caractères || De la Dance || Fantaisie || Par Mr Rebel || L'un des 24 Ordinaires de || la musique de la Chambre du Roy || Et de l'Académie Royale de Musique || Se Vend à Paris || chez l'autheur, le Sr Leclerc. 1715. in-fol.

VII. La Terpsichore || Sonate || Par M. Rebel || Compositeur de la Chambre du Roy || Se Vend à Paris || à l'opéra et chez || La veuve Foucault Marchande, rue St Honoré || à la Règle d'or || 1720, in-fol.

VIII. Fantaisie || par M. Rebel père || Compositeur de la Chambre || du Roy || et || Me de Musique de l'Académie || Royalle || Gravée par Melle Louise Roussel || A Paris, chez l'auteur, ruë St Vincent, à la porte de l'opéra, et chez le Sr Leclerc. 1727. in-fol.[1]).

IX. Les || Plaisirs Champêtres || Par || M. Rebel père || Compositeur de la Chambre du Roy || Et || Maître de Musique de l'Académie Royale || Gravé par Math. de Gland. A Paris, Leclerc. s. d. in-fol.[2]).

X. Les || Elémens || Symphonie nouvelle || par || M. Rebel le Père || Compositeur de Musique || de la Chambre du Roy || dédiée || à S. A. S. Mgr le Prince de Carignan || Gravée par de Gland, Graveur de Sa Majesté. || chez l'auteur chez M. Sailliot vis-à-vis les Ecuries de Mgr, Leclerc et à l'opéra, s. d. in-fol.[3]).

Rebel, en outre des œuvres énumérées ci-dessus, a encore composé une pièce intitulée *La Boutade*, pièce dont nous ignorons la date, et que nous n'avons pu retrouver jusqu'à ce jour dans les bibliothèques parisiennes, mais qui, au dire des historiens du XVIIIe siècle, aurait joui d'un succès très-vif[4]). Il semble qu'elle appartienne à la toute première période de production du musicien, car la table de celles de ses œuvres parues en 1713 qui figure à la fin du *Recueil de* 12 *Sonates*, etc. (No. IV) mentionne *La Boutade* au nombre des compositions gravées de Rebel, ainsi que son prix de vente, 1 Livre 5 sols. *La Boutade* serait donc antérieure à 1713 et pro-

1) Rob. Eitner dans son *Quellen-Lexikon* a omis cette œuvre de Rebel qui porte à la Bib. nat. la cote Vm7 1151.

2) D'après le *Mercure* d'août 1734, les *Plaisirs Champêtres* dateraient de cette année. C'est aussi la date de 1734 que donne Beffara dans son *Dictionnaire*.

3) *Les Eléments* paraissent avoir paru seulement en 1737. C'est la date qu'indique Beffara, suivant en cela le *Mercure* d'octobre 1737.

4) Entre autres La Borde. Après lui, Fétis et Mendel ont enregistré la même appréciation.

blablement contemporaine du *Caprice*. De plus, la Bibliothèque royale de Dresde possède sous la cote Cx 1576 un Ms. de 16 pages portant comme titre: «*Suiten del Sign. Rebel*» et contenant (p. 1—2) *La petite Drôt* Suite pour 2 violons, alto et basse, et à partir de la page 3, les *Caractères de la Danse*[1]). Quant à la *Pastorale héroïque* que signale Rob. Eitner, elle est de François Rebel et non pas de Jean-Féry[2]). Enfin, et c'est là un fait qui, croyons-nous, n'a jamais été signalé, Jean-Féry a collaboré avec son beau frère Lalande, et de cette collaboration, naquirent 6 *Leçons de Ténèbres* qui s'inscrivirent au répertoire du Concert spirituel[3]). De cet œuvre considérable, nous allons essayer de faire un bref examen, examen dont les conclusions nous conduiront à souscrire à l'égard de Jean-Féry Rebel au jugement qu'enregistrait La Borde lorsqu'il écrivait: «il a passé dans son temps pour un grand compositeur»[4]).

A. *Musique dramatique.*

La tragédie lyrique de Rebel mériterait à elle seule une étude spéciale. *Ulysse* ne paraît pas avoir eu un succès bien brillant lors de son apparition, quoique le compositeur y ait fait preuve des qualités dramatiques les plus sérieuses[5]). En digne élève de Lully, il respecte la prosodie et apporte tous ses soins à la déclamation qu'il veut souple, moulée sur le langage, justement expressive et librement rythmée; par endroits, il atteint à la majesté un peu froide de son maître. Nous ne citerons que deux passages de cet opéra; l'un dut être tout spécialement goûté des contemporains, puisqu'on l'introduisit au Ve Acte d'une pièce composée de «fragments de divers auteurs» et intitulée *Télémaque*[6]). Ce morceau, chœur de femmes à l'unisson accompagné de 2 flûtes, débute ainsi:

---

1) Nous devons les renseignements relatifs à *La petite Drôt* à l'obligeance de M. le Directeur de la Bibliothèque royale de Dresde et de M. Arno Reichert, chargé du département de la musique à cet établissement, et nous les prions de vouloir bien agréer ici l'expression de nos vifs remerciements. Cette Suite provient de l'ancien fonds de la cathédrale de Dresde, qui passa dans la collection particulière du roi de Saxe, d'où il a été versé à la Bibliothèque royale.

2) Eitner, *Quellen-Lexikon*. T. VIII, pp. 148, 149.

3) Elles figurent sur l'inventaire de la Musique du Concert spirituel mise en dépôt à la Bibliothèque de la Ville en 1779. Bibl. de l'Arsenal. Ms. 6495. T. IX, 47, no 12, p. 153.

4) La Borde, op. cit. T. III, p. 470.

5) *Ulysse* comprenait 5 actes et 1 prologue. Les paroles étaient d'Henri Guichard, contrôleur des bâtiments du roi, célèbre surtout par le procès qu'il soutint contre Lulli. *Ulysse*, au dire de Beffara, fut représenté le 23 Janvier 1703 et non pas le 21 comme l'indique Parfaict; il ne fut jamais repris. A la création, Mclle Desmatins remplissait le rôle de Circé, Melle Maupin celui de Pénélope et Thévenard celui d'Ulysse.

6) *Telémaque* ou *Fragments modernes*, mis en scène par Danchet et Campra, fut représenté pour la fois le 11 novenmbre 1704. Cette pièce se trouve en manuscrit in fol. à la Bibliothèque de l'Opéra (Voir le Catalogue de Lajarte, T. I, p. 104). Elle comprend un prologue et 5 actes, empruntés à l'*Astrée*, à *Enée et Lavinie*, à *Circé*, aux *Fêtes galantes*, à *Ulysse*, etc.

Chan - tez, nym-phes chan - tez, ap - pe - lez les A-

flutes

flutes

mours! Ils règnent dans ces lieux, qu'ils y rè - - - - - -

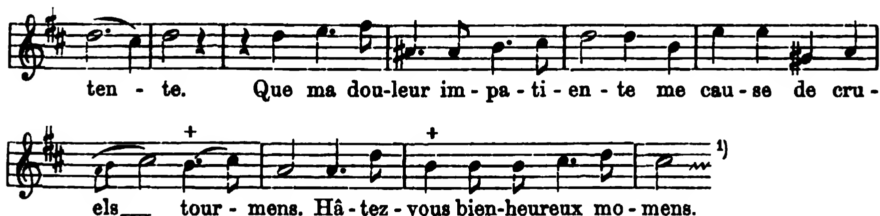
- - - - gnent tou-jours! 1)

Le second est un Air de Pénélope; il comporte également un accompagnement de flûtes, et on en remarquera le caractère élégiaque et la liberté d'allure:

Pénélope seule.

Hâ - tez -vous bien heureux mo - mens. Ah! sa - tis - fai - tes mon at-

1) Ce chœur se trouve dans *Ulysse*, Acte III, Scène V, à la page 137 de la partition de Ballard.



B. *Musique de chambre.*

Au point de vue de l'histoire de la Sonate de violon en France, l'œuvre de J. F. Rebel présente le plus grand intérêt, car il fut le premier, avec François Du Val, à écrire des compositions de ce genre. Bien que Du Val ait devancé Rebel dans la publication de sonates à violon seul et basse continue, puisque l'œuvre I de ce maître porte la date de 1704, alors que les *Pièces* de Rebel ne paraissent que l'année suivante (1705) et son *Recueil de* 12 *Sonates* en 1713[2]), il semble cependant que cette dernière œuvre ait été écrite dès la fin du XVIIe siècle. Voici, en effet, de quelle façon Boisgelou s'exprime à son sujet: «Ces Sonates étaient composées dès 1695. L'auteur les vendait jusqu'à 15 livres et 16 livres l' Exemplaire; à présent, on n'en auroit pas 2 sols» [3]). Ce n'est pas l'appréciation de Boisgelou que nous retiendrons ici, c'est simplement sa déclaration que les Sonates à 2 et à 3 de J. F. Rebel existaient déjà en 1695, déclaration qu'un autre document vient confirmer. La collection de M. Ecorcheville contient, en effet, une copie manuscrite de la partie de basse des Sonates en question, copie munie d'un titre imprimé dont nous reproduisons la teneur:

Sonata || à II et III parties || composé || Par Monsieur Rebel || Basse || Pour le clavessin || A Paris || Chez l'Auteur, rüe d'Argenteuil aux Bastons Royaux, Butte St Roch, 1695, in-4° [4]).

D'un autre côté, un ms. de la Bibliothèque de Versailles renferme la partie de 1er Dessus correspondant à la partie de basse de la collection Ecorcheville, avec le titre ci-après:

Sonattes || à 2 Et à 3 || De Mr Rebel || 1er Dessus || s. d.[5]).

Cette partie de Dessus paraît bien, en dépit de quelques variantes insignifiantes, être une copie exécutée au XVIIIe siècle sur le recueil dont M. Ecorcheville possède la basse, et ainsi, se trouverait vérifié le dire de

1) L'air de Pénélope, Acte I, Scène VI, occupe les pages 21-23 de la partition.
2) Voir le *Mercure musical* du 1er juin 1905.
3) Catalogue de Boisgelou, Bibl. nat. Réserve.
4) Le Ms. de M. Ecorcheville contient 24 pp. in-4°.
5) Bibl. de Versailles, No. 162 des Mss. Le Catalogue porte la mention suivante: Ms. XVIIIe siècle, 55 pp. 284/210. Rel. veau. Cette partie de Dessus présente, par rapport à celle de M. Ecorcheville, quelques légères variantes dans la terminologie et dans la façon de qualifier les mouvements.

Boisgelou. Observons toutefois que le *Recueil* sorti en 1713 des presses de Ballard porte à la table une indication que nous ne devons pas négliger: «Quoyque cet ouvrage soit promis au Public depuis le mois de Novembre 1712, *temps qu'il a été commencé*, il n'a pu estre achevé parfaitement que le 1er Mars 1713»[1]). Ceci nous montre que l'impression du *Recueil* de Rebel fut commencée seulement en 1712. Il est donc probable qu'il demeura manuscrit jusqu'à cette époque et qu'on se borna à faire imprimer quelques titres destinés aux couvertures, couvertures dont M. Ecorcheville posséderait un exemplaire. Toujours est-il que Rebel introduisit dans l'édition de Ballard quelques changements dont nous parlerons plus loin.

La musique de violon de Rebel consiste dans les 3 œuvres auxquelles nous avons attribué plus haut les Nos II, IV et V. La première en date, les *Pièces divisées par suites de tons*, se compose de 3 Suites, respectivement en: *G, ré sol, D La ré B-mol, D, la ré B-Quare.* Rebel y emploie les vieilles clefs, 1ère et 3e lignes, et y rassemble de petites pièces sans grand intérêt, qu'il groupe par ensembles de 7 à 9. C'est ainsi que la 3e Suite contient: un *Prélude*, une *Allemande*, une *Courante*, une *Sarabande*, une *Gigue*, une *Gavotte*, et un *Rondeau* intitulé: «Les Cloches», ce dernier morceau laissant déjà soupçonner les tendances descriptives du musicien. Sans doute, Rebel ne s'est guère mis ici en frais d'imagination[2]); néanmoins, quelques pièces sont de tour alerte et de caractère pittoresque, comme, par exemple celui des *Cloches:*



dont le thème se reproduit avec des effets d'écho, pendant que la basse carillonne des «ré» à deux octaves différentes. De plus, ces *Suites* offrent certaines particularités importantes au point de vue de la technique du violon. Dès le prélude de la première d'entre elles, on révèle, en effet, un passage en doubles cordes:

Prélude.

Violon.

B. C.

5 6

---

1) Bibl. nat. V m^7 1132.

2) Wasielewski, dans son ouvrage *Die Violine und ihre Meister* (Leipzig, 1893) s'exprime sur son compte avec sévérité: «Von freier melodischer Erfindung ist nicht die Rede. An ihre Stelle tritt eine mangelhafte Figuration. Eben so übel berathen zeigt sich der Autor in harmonischer Hinsicht.» p. 310.



encore bien élémentaire sans doute, mais qui permet à l'auteur de prendre date; un peu plus loin la *Sarabande*:

Sarabande.

Violon.

Basse.

de la même *Suite* présente des accords arpégés, dont Rebel saura faire un usage beaucoup plus développé à l'avenir, usage duquel toute l'école ultérieure de violon s'est emparée. Ainsi que le remarque justement M. P. Aubry [1]), il y a là un témoin de l'écriture de la musique de viole, ce qui n'a du reste rien de surprenant, car Rebel déclare lui-même que ses pièces «peuvent aussi se jouer sur la viole» [2]).

vvec le *Recueil de* 12 *Sonates* (No. IV), nous entrons dans un groupe de Ampositions d'un ordre plus élevé. Quoique Rebel ait certainement connu les œuvres à violon seul de Corelli qui datent de 1700 (op. V), et que le curé de St.-André-des-Arcs s'employait activement à répandre à Paris, ainsi que les «Concerti grossi» de ce maître et ceux de son prédécesseur Giuseppe Torelli, il n'a point cherché à imiter les violonistes italiens. Son œuvre de violon, exception faite pour les 5 Sonates à violon seul du recueil dont nous nous occupons, et pour le recueil suivant (No. V.) [3]), comporte, d'une façon

1) Article de la *Revue musicale* du 1er juin 1905.

2) Titre du recueil de Rebel portant le No II de notre liste.

3) Encore dans ce recueil, Rebel entremêle-t-il la partie de violon d'intermèdes destinés à la Viole.

générale, l'emploi de plusieurs instruments, et rentre un peu dans le type polyphonique de la musique des 24 Violons. Ses contemporains le félicitaient même d'échapper à la contagion italienne. Au cours de ses *Dialogues*, Lecerf de la Vieuville cite quelques artistes français susceptibles d'aller briller par delà les monts:

«Rebel nous a déjà donné des Sonates, dit froidement le Comte[1]. . . . . Oh! parbleu, pour Rebel, nous le retenons, et ne lui faites pas, s'il vous plaît, l'affront de croire que ses Sonates brillâssent en Italie. Rebel y a véritablement mis une partie du génie et du feu italiens; mais il a eu le goût et le soin de les tempérer par la sagesse et la douceur Françoises, et il s'est abstenu de ces chûtes effrayantes et monstrueuses qui font les dédices des Italiens.»[2])

De fait, l'examen de la musique de violon de Rebel nous montre qu'il ignore le cadre à 4 compartiments instauré par Corelli. Il écrit avant tout des pièces de type assez libre, conformes à la définition de la *Sonate* donnée par Sébastien de Brossard dans son *Dictionnaire*[3]). Sous leur forme première, ses Sonates sont revêtues de titres dans le goût mythologique et galant du temps, titres qui disparaissent pour la plupart lors de l'édition de 1713[4]). Le *Recueil* N°. IV contient 12 Sonates dont 7 à 3 et 5 à 2 parties. Les 7 Sonates *à* 3 sont écrites pour 2 dessus de violon, basse d'archet et Basse continue; celles *à* 2 comportent un dessus de violon, une basse d'archet et la Basse continue. Ici, la basse d'archet double simplement le clavecin[5]). En voici les titres d'après la table du ms. de Versailles:

à Trois: La Flore, L'Apollon, La Venus, La Pallas, L'Immortelle, Le Tombeau de Mr de Lully.

à Deux: La Sincère, La Fidelle, L'Iris, La Brillante, La Toutte-belle.

De ces curieuses compositions, nous signalerons «la Flore», et nous nous arrêterons plus spécialement sur celle qui porte le nom de «Tombeau de Mr de Lully»[6]). Une remarque générale s'impose ici: Rebel a aban-

---

1) Champion de la musique italienne.

2) Lecerf de la Vieuville, *Comparaison de la musique françoise et de la musique italienne.* 1704. I. p. 93.

3) Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique* 1703. Art. *Suonata*: «Les Sonates sont proprement de grandes pièces ... variées de toutes sortes de mouvements et d'expressions, d'accords recherchés ou extraordinaires, de fugues simples ou doubles, et tout cela purement selon la fantaisie du compositeur qui, sans être assujetti qu' aux règles générales du contrepoint, n'y a aucun nombre fixe ou espèce particulière de mesure, donne l'essor au feu de son génie, change de mesure et de mode quand il le juge à propos.»

4) Cette forme primitive à laquelle Rebel a apporté quelques raccourcissements se manifeste dans les Mss. de M. Ecorcheville et de la Bibl. de Versailles.

5) Confiée à la basse de viole, la basse d'archet était alors d'un usage fréquent, et la jolie estampe de Duclos intitulée «*Le Concert*» montre un joueur de basse, assis à côté de la claveciniste et lisant sa partie sur la sienne.

6) C'était alors l'habitude des compositeurs de rendre hommage à leurs prédécesseurs en écrivant des «Tombeaux». Nous citerons, en particulier, le tombeau de Chambonnières par d'Anglebert, celui de Sr Colombe par Marin Marais, etc.

donné les noms de danses pour désigner les divers mouvements de ses Sonates qui ne sont plus qualifiés «Sarabande, courante, gigue», etc., mais «lentement», «gay», «vif» etc. Ainsi le «Tombeau de Mr de Lully» (7e Sonate) se compose de 5 mouvements ainsi répartis et désignés: 1°) Gravement. 2°) Vif ou Gay. 3°) Lentement. 4°) Récit. 5°) Les Regrets (grave).

Ecrite dans la tonalité d'*ut mineur*, de laquelle elle reçoit une teinte particulièrement mélancolique, cette composition s'ouvre et se termine par un thème intitulé: «Les Regrets», sorte de marche funèbre d'allure chancelante:



Après ce début qui établit de suite une atmosphère d'accablement, un mouvement plus vif (le terme «gay» ne doit pas être interprété *stricto sensu*, mais spécifie simplement une accélération de vitesse) développe un motif unique, suivant l'habitude de Rebel. Et quand nous disons développe, nous entendons par là que l'auteur présente un certain nombre de fois son motif dans des tons peu éloignés du ton principal, et qu'il en utilise les diverses parties au moyen des artifices ordinaires du contrepoint, car il ne s'agit point ici d'un développement analogue à celui qui résulterait de la mise en œuvre simultanée de deux thèmes. Celui de Rebel procède par répétition, par le passage du thème unique à travers les divers instruments, et tisse une étoffe quelque peu monotone, en laquelle les mêmes dessins rythmiques s'incrustent avec ténacité, encore que le motif initial ne manque pas d'une langueur toute élégiaque [2]):



1) Le thème des «Regrets» offre dans le Ms. de M. Ecorcheville une intéressante variante; voici, en effet, sous quelle forme la Basse l'y expose:

Basse:



La différence qui se manifeste ici avec la version de l'édition Ballard indique très nettement la façon dont ce thème doit être exécuté. Rebel désirait évidemment qu'on lui imprimât une allure hésitante, et ce désir se traduit mieux dans la 1re version que dans la 2e.

2) Pour donner une idée de la manière dont Rebel fait passer son motif unique à travers les diverses tonalités nous indiquerons la série de celles-ci pour le mouvement considéré: ce sont les tonalités d'ut mineur, de si bèmol, de mi bèmol et de fa majeur. Il y a donc un festonnement du thème au-dessus et au-dessous de l'axe tonal vers la dominante et la sous-dominante.

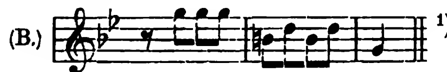


On remarque le mouvement chromatique de la basse aux mesures 5 et 6, mouvement très-certainement inspiré par l'école italienne. Dans le «Lentement» qui suit, le rappel du thème des «Regrets» vient souligner l'unité de l'œuvre qui se trouve, de la sorte, solidement construite autour d'une idée centrale et caractéristique. Il y a là comme un embryon de cyclisme.

Un autre thème qui apparaît dans le «Récit» de la même Sonate mérite d'attirer l'attention; c'est un motif de 4 notes qui, par son architecture rythmique, offre une ressemblance frappante avec le 1er thème de l'Allegro de début de la Symphonie en *ut mineur* de Beethoven, et que les 2 violons et la basse traitent en imitations au cours de ce mouvement:



Il prend encore la forme:

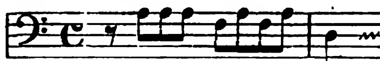


Sous la forme (A), le thème de Rebel a tout-à-fait le même aspect que celui de Beethoven, et sans vouloir pousser trop loin une comparaison qui pourrait sembler bien fragile, il est cependant loisible d'admettre de la part du musicien français et de celle de son illustre successeur une intention expressive à peu près identique. S'il est vrai que Beethoven se proposait d'évoquer, sous les espèces du thème rythmique de la 5e Symphonie, le Destin frappant à la porte, rien n'empêche de supposer que cette même idée se soit présentée à l'esprit de Rebel, et cela d'autant mieux, que l'idée de Destin se trouvait tout-à-fait à sa place dans une composition funèbre. D'ailleurs, les intentions pathétiques du violoniste se laissent aisément discerner par d'autres indices, et notamment par l'emploi fort curieux qu'il fait du «tremolo», ainsi que par sa tendance à moduler vers les sous-dominantes.

Nous retrouvons le motif de Rebel sous sa forme (B) au cours d'une

1) Cette Sonate est écrite pour 2 flûtes allemandes, 2 dessus de violon, 1 basse de viole, 1 basse de violon à 5 cordes, 1 clavecin et 1 théorbe. Elle porte à la Bib. nat. la cote Vm7 4813, et se trouvait auparavant cataloguée avec les «Arts florissants» sous la cote Vm 1059. Le thème que nous indiquons fait son apparition à la rubrique suivante: «La Basse de viole se divertit, la basse de violon se divertit aussi».

Sonate attribuée à Marc. Antoine **Charpentier**, où il s'expose également dans un «Récit» confié à la basse de violon:



Signalons encore, à l'appui de ce que nous disions plus haut des recherches expressives de notre musicien, le passage suivant, où une longue déploration vient s'achever sur des notes répétées au grave et sonnant à la manière d'un glas:



Quant aux basses de Rebel, elles sont en général fort chargées, et d'un chiffrage compliqué. Les 5 Sonates à violon seul appartenant au même recueil ne diffèrent pas, au point de vue de la répartition des mouvements et des procédés d'exposition, de celles à 2 violons.

Avec les *Sonates à violon seul* (2e Livre), No. V, nous trouvons Rebel plus maître de la technique de son instrument; il entremêle la partie de violon de «récits» cònfiés à la basse de viole (par exemple, dans les Sonates IV en mi mineur et VI en si mineur); celle-ci se livre à des «divertissements» sur des thèmes proposés par le violon qu'elle varie et enjolive de broderies. En même temps, Rebel manie les arpèges avec plus d'aisance que lors de ses premières œuvres; il les exécute «aller et retour» et, dans les passages en doubles cordes, les parties se meuvent déjà librement et non sans élégance:



C. *Symphonies chorégraphiques.*

La première en date des Symphonies de Rebel est le *Caprice*, écrit pour 2 violons, basse et Basse-continue; c'est une courte pièce, comprenant 2 mouvements dont l'inspiration plutôt faible ne nous

1) Sonate VII. Courante (2e partie des Sonates à Violon seul).
2) Sonate IX. Grave. Ibid.

paraît guère justifier le succès qu'elle suscita. Il est vrai que nous ne pouvons juger que de la musique, que toute la partie chorégraphique nous échappe, et que celle-ci, sans doute contribuait, dans une large mesure, à entretenir l'engouement provoqué par le *Caprice*. La situation que Rebel occupait à l'Opéra comme claveciniste et batteur de mesure le prédisposait évidemment à composer de la musique de danse: «On entend encore avec plaisir, déclare La Borde, plusieurs de ses airs de danse; son *Caprice*, sa *Boutade* et ses *Caractères de la Danse* ont eu beaucoup de réputation» [1]). Si l'on en croit Beffara, le *Caprice* aurait été demandé à Rebel pour la sérénade que l'Académie de musique donnait tous les ans au roi le jour de la St. Louis, dans le jardin des Tuileries: «il eut un succès prodigieux et fut redonné depuis de temps à autre» [2]). Beffara se fait ici l'écho de Clément et La Porte qui racontent que le *Caprice*, primitivement destiné à une exécution purement instrumentale, ne servit à accompagner des danses que sur l'initative de Melle Prevost: «On le redonne, disent-ils, de tems en tems à l'Opéra, pour réveiller le spectacle quand il languit. La Delle Prevost imagina de danser cette symphonie, ce qui donna lieu à Rebel d'en composer d'autres» [3]). Ainsi, c'est au *Caprice* qu'il faut faire remonter la première collaboration de Melle Prevost avec Jean-Féry, collaboration que l'avenir devait fortifier et rendre de plus en plus fructueuse.

Une autre «Symphonie» de Rebel allait, en effet, grâce aux charmes et au talent de la célèbre danseuse, fournir une carrière encore plus brillante. Nous voulons parler des *Caractères de la Danse* que Françoise Prévost devenue, en quelque sorte, l'associée artistique de Jean-Féry, mit en si grande réputation. MM Pierre Aubry et Emile Dacier, au cours de trois articles de la *Revue musicale* qu'ils viennent de réunir en une élégante plaquette, ayant épuisé ce sujet, nous prions les lecteurs curieux d'être informés des multiples péripéties que traversa le divertissement de Rebel de se reporter à leur excellente étude [4]). Aux *Caractères de la Danse*, Melle Prevost avait su,

1) La Borde. op. cit. T. III, p. 470.

2) Exécuté le 30 septembre 1725 à la suite des *Eléments*, le *Caprice* fut ajouté à *Acis et Galathée* le 23 octobre 1744, avec les *Caractères de la Danse*, dansés par la delle André. Les 8, 9 et 22 mars 1749, l'Académie le donnait encore pour la capitation, avec le prologue et le dernier acte des *Fêtes de l'Hymen*. C'était Mlle Puvigné qui le dansait. Beffara, *Dictionnaire ms. de l'Académie royale de musique*. Bibl. de l'Opéra.

3) Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Tome III, p. 427. Castil-Blaze s'est emparé de ce passage et l'a paraphrasé à sa manière. «Il avait écrit pour *le violon* un caprice qui plut infiniment dans les Concerts. Melle Prevost voulut danser un pas qu' elle se fit régler sur le *brillant Solo* de Rebel. Cette nouveauté réussit à merveille, etc....» (Castil-Blaze, *L'Académie royale de musique*, 1855, Tome I, p. 73). On remarquera que le prétendu *Solo* de Rebel est écrit pour 4 instruments.

4) Voir la *Revue musicale* des 1er, 15 juin et 1er juillet 1905, ainsi que la plaquette que nous avons signalée plus haut, et à la suite de laquelle MM. Aubry et Dacier ont publié les *Caractères de la Danse*.

en élargissant le cadre tracé par le musicien, substituer, grâce à sa savante chorégraphie, les *Caractères de l'Amour*, et une telle transformation n'est point pour nous surprendre, étant donné ce que nous savons de la manière de la fameuse étoile. On lit, en effet, dans un curieux *Mémoire pour l'ambassadeur de Malté contre la Delle Prevost*, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, que celle-ci s'entendait à fasciner tous ses adorateurs «dans les molles attitudes d'une Sarabande ou dans les positions lascives d'un Tambourin» [1]). Rebel trouvait donc en Françoise Prevost une précieuse et inimitable collaboratrice.

Les *Caractères de la Danse* nécessitent un orchestre composé de violons, flûte, hautbois, bassons et clavecin; les instruments y sont employés par groupes caractéristiques étroitement associés à certains types de danses, la flûte et les violons soutenant la «Sarabande», tandisque les bois créent autour du «Passepied» une atmosphère d'une sonorité nasillante d'effet fort curieux.

De la *Terpsichore*, que l'auteur intitule *Sonate* et qui est écrite pour violons, flûtes et B. c., le succès semble avoir été beaucoup plus modeste; cependant, on l'exécutait assez souvent dans les spectacles coupés, mais elle n'était point dansée. Là encore, Rebel se manifeste comme un musicien cherchant des effets de sonorités et très-attentif à tous les détails d'instrumentation. De nombreuses indications telles que «violons seuls», «petit chœur», «flûtes» précisent constamment sur la partition la mise en œuvre de tel ou tel groupe instrumental [2]). Portant, d'une manière intéressante pour l'époque, son effort sur les oppositions de timbres, Rebel laisse déjà pressentir une des tendances qu'affichera par la suite la musique française, à savoir le souci d'une orchestration chatoyante et ingénieuse.

Cette observation se confirme de l'examen de la *Fantaisie*, dont la page de titre porte la mention suivante: «La contrebasse, trompettes et timbales embellissent fort cette piéce.» Composée de 7 parties, dont une «Chaconne» comportant des trompettes, et un «tambourin» avec flûtes allemandes [3]), la *Fantaisie* remporta le succès le plus vif et fut exécutée à maintes reprises de 1729 à 1742. Les Srs Blondy et Laval et la Delle Camargo dansaient sur la musique de Rebel un pas de 3 qu'ils firent applaudir les 26 et 27 mars 1729 à la suite de l'opéra de *Tancrède*, puis le 29 en présence de la cour. Le 2 avril de la même année, l'Académie royale redonne *Tancrède* pour l'ouverture et y ajoute le pas de 3 de Rebel, dans lequel le Sr Dumoulin le jeune remplace

1) «Recueil divers, bigcarres, du grave et du facétieux, du bon et du mauvais, selon le tems par Pierre de l'Etoille». Recueil Fevret de Fontette, pp. 193-199, Bibl. de l'Arsenal. Ms. No 3137.

2) La *Terpsichore* fut exécutée par l'Académie à la cour le 22 juin 1740, mais en partie seulement; on y joua les 2 musettes de çette symphonie. (Beffara op. cit.).

3) La *Fantaisie* comprend la distribution suivante: 1°) *Grave*, 2°) *Chaconne*, 3°) *Mineur*, 4°) *Majeur*, 5°) *Loure*, 6°) *Tambourin*, 7°) *Chaconne*.

Laval [1]). La représentation donnée le 22 mars 1730, pour la capitation des acteurs, met à son programme *Thésée*, *Pourceaugnac* et la *Fantaisie;* puis Laval reprend son rôle, les 24 et 29 mars 1732, et le cède au fameux Dupré les 16 et 21 février de l'année suivante, au moment où on adjoint le divertissement de Rebel à l'opéra d'*Isis*. Ce pas de 3 était regardé comme le triomphe de la danse; il mettait en scène un maître jaloux et deux écoliers, sujet qui reparut en 1752 sous le titre du *maître de musique*, intermède italien en 2 actes [2]).

Quant aux *Plaisirs champêtres*, ils constituent une véritable symphonie pastorale, ou mieux, une bergerie galante et sentimentale comme on les aimait alors. En voici le cadre: 1°) *Musette*, 2°) *Gavotte*, 3°) *Musette*, 4°) *Chaconne*, 5°) *Passepied*, 6°) *Bourrée*, 7°) *Rigaudon* avec reprise de la *Bourrée*. En débutant par une «musette», l'auteur affirme de suite le caractère pastoral de son œuvre; il faisait en même temps une concession au goût du temps, car on raffollait alors d'instruments champêtres dont force rubans corrigeaient la rusticité, et de nombreux auteurs, tels que J. B. Anet, Boismortier, les Chefdeville etc., s'ingéniaient à créer une littérature spécialement destinée aux musettes et aux vielles. Colin Muset, auquel Anet dédia 3 recueils de pièces de musette, soulevait l'enthousiasme du public, et Rebel, subissant l'influence de cette mode singulière, plaçait en tête de sa «symphonie» la «musette» ci-après:

Musette.

doux

hautbois et violons

doux

bassons

3 7 3 7 3 7 3 7

1) Beffara, qui donne tous ces détails dans son *Dictionnaire*, les a empruntés pour la plupart au *Mercure*. Voici les dates de quelques autres exécutions de la *Fantaisie* de Rebel: le 8 septembre 1729 (Concerts de réjouissance), les 23 et 24 mars 1730, à la suite de *Télémaque*, le 16 mai 1730, à la suite de *Thésée*, le 29 décembre 1730, après *Phaéton* et en présence du roi, le 12 avril 1730, le 21 mars 1734 à la suite d'*Omphale*, le 26 mars de la même année, à la suite d'*Iphigénie en Tauride* et le 10 mai 1752, après la représentation d'*Issé*.

3) Beffara. op. cit.



On exécuta les *Plaisirs champêtres* pour la première fois le 19 septembre 1734 avec *Acis et Galathée*. C'était, dit le *Mercure*, «un nouveau divertissement de danses dont la musique fut très-applaudie» [2]). Composé par le Sr Blondy, il était dansé par les Delles Camargo et Mariette, et par les Srs Dumoulin, Dupré, Malter et Javiliers; aussi l'appela-t-on «le pas de 6». Le public de l'Opéra le vit avec plaisir prolonger sa carrière pendant 18 ans, puisqu'il tint l'affiche à la suite de diverses tragédies lyriques jusqu'en juillet 1752, époque à laquelle on le transforma en un pas de cinq [3]).

En dépit de leur titre, les *Plaisirs champêtres* ne respiraient aucun sentiment naturiste, et la campagne qu'ils choisissaient comme cadre était une campagne d'opéra en laquelle d'élégantes danseuses minaudaient à qui mieux mieux. Avec la curieuse symphonie des *Eléments*, Rebel élargit sa manière, et s'essaye à peindre directement les phénomènes naturels. C'est là une des premières tentatives réalisées dans la musique française pour atteindre au pittoresque, et à ce titre elle présente le plus vif intérêt. Examinons donc cet essai de symphonie descriptive, nous dirions même de symphonie à programme.

Rebel le fait précéder d'un Avertissement qui constitue à cet égard une véritable profession de foi et dans lequel il expose très clairement son esthétique:

«Les Elémens peints par la danse et par la Musique m'ont paru susceptibles d'une variété agréable, tant par raport aux différents genres de musique que par raport aux habits et aux pas des danseurs.

L'Introduction à cette Symphonie étoit naturelle; c'estoit le Cahos même, cette confusion qui régnait entre les Elémens avant l'instant où, assujettis

1) 1ère Musette des *Plaisirs champêtres*.

2) *Mercure*, octobre 1734.

3) Cette symphonie fut ajoutée à *Cadmus* les 17 et 22 mars 1738, aux *Eléments* le 11 novembre 1734, à *Omphale* le 17 février 1735, à *Persée* le 6 mai 1737, à *Atys* le 9 janvier 1739; elle était alors dansée par Melles Mariette et Sallé, les Srs Dumoulin père, Dupré, Dumoulin le jeune et Malter. On la redonna encore pour la capitation avec *Pyrame et Thisbé* le 21 janvier 1740 et pour la clôture, le 2 avril suivant, avec *Amadis de Gaule*, le 16 mars 1741, et avec *Atys* en juillet 1752. (Beffara. op. cit.).

à des lois invariables, ils ont pris la place qui leur est prescrite dans l'ordre de la nature.

Pour désigner dans cette confusion chaque Elément en particulier, je me suis asservi aux conventions les plus reçües.

La Basse exprime la Terre par des notes liées ensemble et qui se jouent par secousses. Les Flûtes, par des traits de chant qui montent et qui descendent, imitent le cours et le murmure de l'Eau: l'Air est peint par des tenües suivies de cadences que forment les petites flûtes. Enfin, les violons, par des traits vifs et brillants, représentent l'activité du Feu.

Ces caractères distinctifs des Elémens se font reconnoître, séparés ou confondus, en tout ou en partie, dans les diverses reprises que j'appelle du nom de Cahos et qui marquent les efforts que font les Elémens pour se débarrasser les uns des autres. Au 7e Cahos, ces efforts diminuent à proportion que l'entier débrouillement approche.

Cette première idée m'a mené plus loin. J'ay osé entreprendre de joindre à l'idée de la confusion des Elémens celle de la confusion de l'Harmonie. J'ay hazardé de faire entendre dabord tous les sons mêlés ensemble, ou plutost, toutes les notes de l'octave réunies dans un seul son. Ces notes se développent ensuite en montant à l'unisson dans la progression qui leur est naturelle, et, après une Dissonance, on entend l'accord parfait.

J'ay cru enfin que ce seroit rendre encore mieux Le Cahos de l'harmonie si, en me promenant dans les différens Cahos, sur différentes cordes, je pouvois sans choquer l'oreille rendre le ton final indécis jusqu'à ce qu'il revînt déterminé au moment du débrouillement.» [1]).

Tels sont les principes que Rebel se propose d'appliquer. Sans doute, les *Elémens* doivent, à ses yeux, constituer de la musique de danse à laquelle les personnages, les costumes et le décor apporteront un concours contingent et précis, mais dans sa «symphonie nouvelle», la musique proprement dite jouera un rôle bien plus important que dans ses précédentes compositions, car ici, elle cherchera à utiliser ses moyens en vue de l'expression directe des 4 Eléments; après avoir peint les «Caractères de la danse» aimablement métamorphosés par la belle Prévost en «caractères de l'amour», Rebel s'efforcera de donner une représentation musicale des «caractères des Eléments», et cela, non plus à l'aide de types chorégraphiques auxquels on prête un symbolisme plus ou moins approché, mais bien, en employant des motifs spéciaux, caractéristiques, et pour tout dire en un mot, de véritables *leitmotifs*.

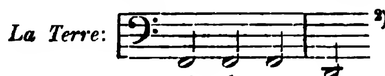
D'autres, avant lui, avaient poursuivi un but analogue; sans parler de Lully, chez qui le sentiment de la Nature se dessine timidement encore, tout artificiel et guindé qu'il est sous la pression de l'esthétique du XVIIe siècle, Lalande et Destouches en écrivant le *Ballet des Eléments* obéissaient certainement aux mêmes velléités, et il est probable que ce précédent ne fut pas sans influencer Rebel [2]). De plus, lorsque celui-ci déclare s'asservir,

1) «Avertissement» des *Elémens* de Rebel.

2) Les *Elémens*, paroles de Roy, musique de Lalande et Destouches, furent le 3e

pour le choix de ses thèmes, aux conventions les plus reçues, il rappelle par là que, depuis longtemps déjà, les théoriciens avaient établi tout un ensemble d'explications symboliques concernant le rôle attribué par eux dans la polyphonie vocale à l'échelle des voix [1]).

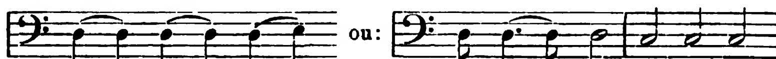
Quoiqu'il en soit, Rebel paraît être le premier à avoir posé la question des «motifs caractéristiques», et cette question, il l'aborde avec une extrême précision, puisqu'il indique lui-même la signification de ses thèmes; chacun des «leitmotifs» des 4 Eléments est en effet désigné de façon expresse dans la première partie de sa composition, sorte de prologue destiné à représenter le chaos et son «débrouillement». Sous le titre général *Le Cahos*, ce prologue se subdivise lui-même en 7 «cahos partiels» en lesquels se dessinent successivement les diverses phases de la séparation des Eléments. Il débute, ainsi que l'expose Rebel, par la «confusion de l'harmonie»; durant 7 mesures, le musicien fait entendre toutes ensemble les notes de l'octave et frappe l'accord suivant: ; c'est de ce «chaos harmonique» qu'il va, peu à peu, dégager les 4 motifs représentant les Eléments, en même temps que la tonalité ira progressivement en s'éclairant. Le «1er Cahos» ne laisse apparaître que le thème de la Terre, sur lequel quelques tenues de flûtes préparent la naissance de celui de l'Air. Au thème de la Terre, confié aux basses, d'après les conventions dont nous parlions plus haut, Rebel impose un caractère de quasi immobilité; c'est un motif de dynamisme presque nul, figuré par des notes lourdement répétées:



Ballet dansé par le roi dans son palais des Tuileries le 22 décembre 1721. On les reprit à l'Académie royale de musique le 29 mai 1725. Dans la *Préface* de l' ouvrage, les auteurs déclaraient qu'ils avaient préféré la représentation symbolique des 4 Eléments au moyen de fables empruntées à la mythologie à leur représentation directe: «on a préféré, écrivaient-ils, aux Génies élémentaires des Personnages plus connus».

1) On rapprochera, par exemple, la théorie formulée par Rebel de celle qu'expose Zarlino dans ses *Institutions harmoniques*, où il compare les 4 parties vocales aux 4 Eléments, et où il explique que la Basse s'avance par mouvements lents et rares, mouvements dont naissent les sons graves voisins du silence et en harmonie avec l'immobilité de la terre. Les voix aigües sont assimilées au feu parce que les sons rapides représentent la vivacité de sa nature (*Institutions harmoniques*. III partie. chap. 58). Voir la traduction de Zarlino, due à Claude Hardy, qui se trouve à la Bib. nat. Ms. fr. no 1361.

2) Le motif de la *Terre* prend aussi les formes suivantes: «notes liées ensemble et qui se jouent par secousses»:



d'allure plus saccadée et plus pesante.

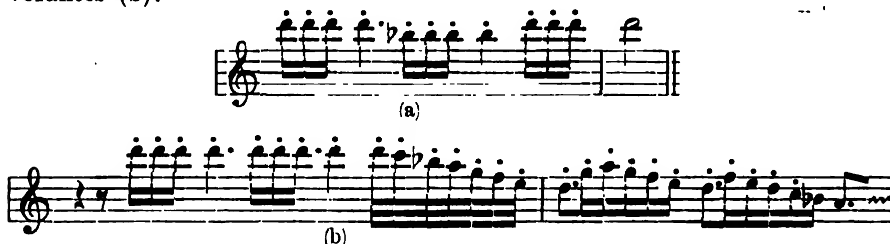
A ce stade de l'élaboration de la matière, l'harmonie reste confuse et Rebel spécifie formellement qu'on doit respecter scrupuleusement celle qu'il indique [1]); progressivement, les divers «cahos» laissent surgir les autres thèmes dont l'apparition est généralement annoncée par des «batteries» en doubles croches. C'est d'abord le thème de l'Air, que les flûtes posent subtilement sur le celui de la Terre.



puis, celui de l'Eau qui s'écoule tranquillement, très-fluide:



On remarquera que l'Air, d'abord immobile, s'agite de légers zéphyrs figurés par de fines cadences de flûtes, tandisque l'Eau exprime déjà un mouvement plus accentué. Voici enfin le Feu, dont la figuration agitée symbolise soit le surgissement soudain de feux-follets fugaces et instables (a), soit le zig-zag déchirant de l'éclair et les nappes de flammes qui s'allongent dévorantes (b):



Tous ces thèmes se succèdent entremêlés de «frémissements» représentés par des battements en croches descendant par $^1/_2$ tons; en même temps, au fur et à mesure qu'on s'achemine de chaos en chaos, la tonalité s'éclaircit, évoluant sans cesse à partir du ton de si bémol, vers les dominantes supérieures, d'abord vers le ton de fa majeur, puis, au moment où le «débrouillement» s'achève, vers celui de ré majeur, dans lequel l'harmonie s'établit solidement.

Après ce curieux prologue, se déroule la symphonie proprement dite des *Eléments*, composée de 7 parties [2]) en lesquelles les thèmes déjà énoncés

1) C'est ce qui résulte de la note inscrite par Rebel à la mesure 8: «point d'autres harmonies que des octaves triples jusqu' à ce qui est chiffrez». Toutes les parties font à ce moment entendre un «ut».

2) De même que le «Cahos», prologue des *Elémens*, se subdivise en 7 parties, de

dans le «Cahos» se retrouvent, sinon sous leur forme initiale, du moins sous des aspects peu différents résultant de variations, de «doubles» etc. C'est ainsi que le no. 3, intitulé l'*Air* présente un «ramage» pour violons et petites flûtes et des «rossignols» exécutés par les flûtes allemandes, d'un effet tout aérien. Rebel développe ici son système en utilisant le symbolisme de l'oiseau, hôte de l'air; du reste, il ne tarde pas à retomber dans l'anthropomorphisme si à la mode de son temps, car il recourt derechef à des types de danses, tels que la chaconne et le tambourin; auxquels il s'efforce d'imposer quelques-unes des caractéristiques qu'il a attribuées aux éléments [1]).

Si les *Eléments* devaient, dans la pensée de leur auteur, s'accompagner de danses, Rebel se préoccupait pourtant, convaincu qu'il était en véritable précurseur de Berlioz, du pouvoir propre de la musique en matière d'expression, de l'exécution de sa symphonie au concert sans le secours de la chorégraphie et du décor, et quelques mots inscrits en tête de la partition nous en sont garants [2]). L'orchestre que nécessitaient les *Eléments* comprenait 2 dessus de violon, 2 flûtes (h^te^ contre et taille), des flûtes allemandes, des cors de chasse et le clavecin.

Il ne serait pas sans intérêt de comparer la façon dont Lalande et Destouches, dans leur ballet des *Eléments*, imaginent la représentation des «Génies naturels» avec celle que Rebel adopte pour ceux-ci.

Alors que les premiers, plus rapprochés de la pure tradition Lulliste, font appel au concours des voix, qui ajoutent à la traduction musicale des 4 Eléments l'apport de moyens d'expression précise, Rebel ne se sert que des seules ressources de la musique [3]). A la vérité, Lalande et Destouches font preuve parfois d'un sentiment naturiste, nous dirions même impressionniste, qui échappe au symphoniste des *Elémens*, témoin le passage suivant, fragment d'une rêverie au bord de la mer, d'où se dégage assurément une puissante et étrange impression:

---

même les *Elémens* proprement dits admettent une division analogue en 7 morceaux séparés. Rebel a sans doute voulu rappeler ainsi les 7 jours de la Création biblique.

1) Voici la composition des *Elémens*: 1°) *La Terre, L'Eau*, 2°) *Le Feu, Chaconne* (avec un pétillant trio en mineur), 3°) *L'Air*, 4°) *L'Eau*, *Tambourin* (avec des effets de tic-tac de moulin), 5°) *Gracieusement*, *Sicilienne*, 6°) *Caprice*, 7°) *Air et Tambourin.*

2) «Cette symphonie, dit Rebel, est gravée de façon à pouvoir être exécutée au Concert par 2 dessus de violon, 2 flûtes et une Basse». Une mention ms. ajoute: «Le Clavessin seul pourra aussi les joüer en manière de pièces».

3) Lalande et Destouches suivent la même esthétique que Rebel, représentant le flux tranquille de l'eau par des ondulations de tierces, la vivacité du feu ou le vol des aquilons par des traits rapides etc. Leur Ballet comprend un prologue (Le Cahos) et 4 entrées consacrées chacune à l'un des 4 Eléments.



L'accord de neuvième que nous avons souligné et qui esquisse soudain dans la tonalité de sol mineur celle de fa, est d'une audace surprenante pour l'époque. De ces audaces expressives, Rebel n'est point coutumier, mais sa tentative de thèmes caractéristiques n'en demeure pas moins des plus curieuses.

Représentés pour la 1[ère] fois après l'opéra de *Cadmus*, le 27 septembre 1737, les *Elémens* remportèrent un vif succès. C'étaient M[elles] Sallé et Mariette, les S[rs] Dumoulin, Dupré, Malter et Javilliers qui exécutaient la partie chorégraphique; «ce Divertissement», dit le *Mercure*, «qui a été parfaitement bien exécuté et très-applaudi, est orné d'une Décoration qui caractérise les Elémens et fait un grand effet»[2]). On le reprit ensuite plusieurs fois, tant à l'Académie royale qu'aux fêtes de la cour. [3])

Signalons enfin la Suite pour 4 instruments à archet, intitulée *La petite Drôt*, que conserve la Bibliothèque royale de Dresde, et qui se compose de 2 parties: 1⁰) une *Musette* de 30 mesures, 2⁰) une *Bourrée* de type binaire



1) Leucosie au bord de la mer. Acte II, Scène I.

2) *Mercure*, octobre 1737, p. 2266.

3) Notamment le 22 juin 1740 où l'Académie royale représenta à la Cour l'acte de la *Vue* du Ballet des *Sens* que précédaient différents morceaux de chant et de danse dont un fragment des *Eléments* de Rebel le père. (Beffara, op. cit.).

comprenant 38 mesures. Cette courte composition n'ajoutera rien à la gloire de Rebel, et il n'est d'ailleurs pas certain qu'elle soit de Jean-Féry; voici les premières mesures de la *Bourrée:*



Du rapide examen auquel nous venons de nous livrer de l'œuvre de Jean-Féry Rebel, résulte cette constatation que cet œuvre occupe une place importante dans l'histoire de la musique française. Compositeur dramatique, Rebel fait preuve de grandes qualités de clarté, de libre déclamation et d'expression juste. Violoniste, il est, avec François Du Val, le premier à avoir développé l'usage de la double corde; ses compositions instrumentales révèlent un contrepointiste sûr, un harmoniste ingénieux, en même temps qu'elles montrent chez leur auteur un souci très-accusé de l'orchestration et du pouvoir expressif des timbres. Enfin, ses symphonies chorégraphiques joignent une parfaite correction de forme à une intéressante fantaisie, et ce n'est pas en vain qu'il a marqué de la prédilection pour les «caprices». Les *Eléments* surtout doivent retenir notre attention à cause de la conception symphonique plus élargie dont ils témoignent, ainsi qu'en raison de la première tentative qu'ils esquissent de la mise en œuvre du leit-motif. Jean-Féry Rebel mérite de sortir de l'oubli.

III.

Anne-Renée Rebel.[1]

Anne-Renée, la sœur de Jean-Féry, serait née, aux termes de son acte de décès en 1662:

«Du 6e jour de May 1722. Dame Anne Rebel 60 ans, épouse de M. Michel de la Londe (Lande), surintendant de la musique du Roy et maître

1) Elle s'appelait Anne-Renée et non pas Anne, et signe de ces 2 prénoms sur l'acte de mariage de Pierre Parpinet, Valet de chambre de son mari Lalande, avec Anne Debuc, le 28 juillet 1692. *Etat-civil de Versailles. Paroisse Notre-Dame,* Reg. 21 f° 78, b.

de la chapelle et de la chambre de Sa Majesté décédée hier rue S[te] Anne, inhumée dans la cave de la chapelle de la S[te] Vierge en cette église: Présens: M. Jean-Fery Rebel, maître de musique et compositeur de la chapelle et chambre du Roy son frère aîné . . . M. Louis Rebel, directeur des affaires du Roy, aussi son frère.« [1]).

Fort jeune, elle débuta comme chanteuse, aux côtés de son père Jean Rebel, dans les Ballets de cour. Dès le mois de juillet 1673 (elle n'avait donc que 11 ans), elle remplit le rôle d'une «Nymphe chantante» dans le *Cadmus* de Lully en compagnie des D[elles] Ferdinand l'aînée, Pluvigny et Paisible [2]). En janvier 1674, malgré son jeune âge, la voici promue à la dignité de soliste, puisqu'elle chante la «Nymphe des Tuileries» dans le Prologue d'*Alceste* [3]). Elle suivait son père à S[t]. Germain-en-Laye, lors des déplacements que la cour effectuait dans cette localité, et nous la voyons figurer quatre fois au cours du ballet de *Proserpine* représenté devant le roi, le 3 février 1680, après s'être fait entendre dans les chœurs de *Bellérophon* le mois précédent [4]).

Au dire de Durey de Noinville, «la Demoiselle Rebel avait une voix admirable et possédait souverainement l'art du chant» [5]). Aussi, ne se lassait-on pas de l'entendre à la cour; ordinaire de la musique de la chambre [6]), Anne Rebel paraît dans le Ballet du *Triomphe de l'Amour* sous les traits de la «Nymphe de la jeunesse», à S[t]. Germain, au mois de janvier 1681 [7]), et joue ensuite le rôle d'Amphitrite parmi les «Divinitez assemblées dans le ciel» [8]). L'intérêt que le roi portait à la jeune chanteuse ne devait pas tarder à se manifester par d'autres témoignages que les applaudissements dont il l'encourageait. Il la mariait durant l'été de 1684 au maître de sa musique, Michel Richard de Lalande [9]); et Dangeau nous rapporte que la noce

---

1) *Registres des décès et inhumations de la paroisse St. Roch à Paris.* Herluison, *Actes d'Etat civil d'artistes musiciens*, pp. 11, 12. Le *Mercure* de mai 1722, p. 192, lui donne 67 ans.

2) Durey de Noinville, op. cit. T. II, p. 76.

3) Ibid. T. II, p. 82.

4) Voir la Collection des «Ballets royaux» déjà citée. Bibl. nat. Yf 1204 à1249.

5) Durey de Noinville, op. cit. T. II, pp. 40, 41.

6) Il est assez malaisé de savoir la date exacte de l'entrée d'Anne Rebel à la musique de la Chambre. Le compte des Menus plaisirs de 1677 publié par M. de Montaiglon dans le *Journal général de l'instruction publique* du 17 juin 1857 (N° 48, T. 26, pp. 347-348) ne mentionne comme «Chantres extraordinaires, et pensionnaires femmes de la musique de la chambre» que les D[elles] Hillaire du Puz, Anne de la Barre et Anne Fronteaux, toutes trois à 1200 livres par an. Les *Etats de la France* jusqu' en 1698 sont muets en ce qui concerne le détail des chanteurs.

7) Victor Fournel, *Les contemporains de Molière*, T. II, p. 620. *Le Triomphe de l'Amour* de Benserade et Lully fut le dernier des ballets de cour sous Loui XIV .; il a été publié chez Christophe Ballard en 1681.

8) Ibid. p. 647.

9) Michel Richard de Lalande était fils de Michel de Lalande, bourgeois de Paris

se fit chez Madame de Thianges, le 8 juillet de cette année: «Ce jour là se fit chez Madame de Thianges le mariage de Lalande, maître de la musique du Roi, et de la petite Rebel»[1]). Parmi la nombreuse assemblée qui assistait à la signature du contrat passé devant Mr François Thiéry, procureur au bailliage de Versailles, et Mr Lamy notaire, on voyait, outre Jean Rebel, «ordinaire de la musique du roi», père de la future et le fiancé Michel de Lalande, le roi, le dauphin, la dauphine Marie-Anne Chrestienne, le Duc d'Orléans Philippe, frère du roi et sa femme Elisabeth Charlotte, puis les princes légitimés, Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine, Marie-Anne de Bourbon, princesse de Conti, Louise-Françoise de Bourbon, princesse de Nantes, et Marie-Françoise, princesse de Blois. Un mariage royal n' aurait pas réuni plus de grands personnages. Lalande était entouré là de ses premiers protecteurs, le duc et la duchesse de Noailles, qui lui avaient confié l'éducation de leur fille Marie, la future maréchale de Grammont, et auxquels il devait sa fortune; de plus, ses deux illustres élèves, Melles de Nantes et de Blois, auprès desquelles Noailles avait su l'introduire, signaient à son contrat. Enfin, Mme de Maintenon, qui venait de s'unir au roi, apportait à la brillante compagnie l'éclat de son imposante majesté. Du côté du futur époux, le contrat revèle les noms de sa sœur Marguerite de Lalande et de ses amis André Danican Philidor, ordinaire de la musique du roi et Cossin. La future était assistée de sa belle-mère, Françoise Cantais, du Sr Tasset et d'André Le Roux, bourgeois de Paris, son cousin germain [2]).

Les deux époux adoptaient le régime de la communauté suivant la coutume de Paris. Anne Rebel apportait 2000 livres, tant en deniers qu'en meubles, habits, linges et hardes, sur lesquelles une moitié, soit 1000 livres, entrait dans la communauté, tandisque l'autre moitié lui était constituée en propre ainsi qu'à ses héritiers. Lalande accordait à sa femme un douaire de 4000 livres.

Le lendemain, 9 juillet, la cérémonie nuptiale avait lieu en l'église St Julien de Versailles et l'état-civil de cette ville a conservé l'acte de mariage de nos musiciens:

»Michel Richard de La Lande, maistre de musique de la chapelle du Roy, aagé de 25 ans, fils de Michel de La Lande et de Claude Dumontiers deffunts.

---

et de Claude du Montier, sa femme tous deux décédés. Il avait été un des 4 triomphateurs du concours de 1683 dont nous avons parlé à propos de Jean Rebel; il détenait alors une place de «sous-maitre de musique par quartiers».

1) Dangeau, *Mémoires*, T. I, p. 35 (Edition F. Didot). Gabrielle de Rochechouart, marquise de Thianges depuis 1655, était trés bien en cour, et le roi la comblait de ses attentions. (St. Simon, *Mémoires*, T. V, p. 123. Edon Boilisle; de Luynes, *Mémoires*, T. VI, VII, XVI).

2) *Contrat de mariage d'Anne Rebel et de Michel Richard de Lalande du* 7 *juillet* 1684. Minutes de Mr Lamy, notaire à Versailles, Haizet successeur.

Et D^elle^ Anne Rebel, ordinaire de la musique de la Chambre du Roy aagée de 20 ans.[1]), fille de Jean Rebel, aussy ordinaire de la musique de S. M. et de feue Anne Nolson, tous deux de cette paroisse, après la publication que nous avons canoniquement faite de leurs bans de mariage, Mg^r^ l'Archevesque de Paris ayant accordé la dispense de la 2e et 3e publications, car aussi d'estre fiancez et mariez Le mesme jour par son escrit qui nous est demeuré, ont esté fiancez et mariez cejourd'hui 9 du présent mois de juillet 1684 en présence de moy soussigné faisant les fonctions curiales en cette paroisse qui Leurs ay donné la bénédiction nuptiale selon la forme prescrite par l'Eglise, estant assistez de leurs parents et amis, savoir de la part dudit de La Lande, de François de La Lande, organiste à St Gervais, son frère, et d'Antoine Moret, ordinaire de la musique du Roy, de Pierre Tasset, écuyer, de Madame de Tianges et de Prosper Charlot ordinaire de la musique du Roy.

Signé: De La Lande François de La Lande
Anne Rebel. A. Maurel[2]).
Tasset, Charlot.
Le Couvey p. de la mission.[3])

De ce mariage naquirent 2 filles. «Toutes deux, assure Durey de Noinville, furent douées d'une très-belle voix» et Lalande les éleva avec le plus grand soin: «Elles ont excellé dans la Musique Latine et Italienne», continue l'historien de l'Opéra, et on leur doit ces Récits de dessus si gracieux que M. De La Lande a composés pour répondre à la beauté de leurs voix et les rendre plus agréables à Louis XIV»[4]). Dès 1702, l'aînée Anne se faisait entendre en présence du roi, et le *Mercure galant* nous a conservé l'impression des plus favorables que fit alors cette fillette de 15 ans[5]). Aussi, le souverain se montra-t-il généreux, accordant en 1708 une pension de 1000 Livres à chacune des deux sœurs, pension dont elles ne devaient pas

---

1) Cette pièce semble rajeunir la fiancée qui, d'après son acte de décès, aurait compté 22 printemps en 1684.

2) C'était Antoine Maurel, un chantre de la musique du roi.

3) *Etat-civil de Versailles. Parroisse Notre-Dame, provenant des registres de la paroisse St. Julien. Registre N^o^* 11. A l'occasion de leur mariage, Lalande et sa femme recevaient un témoignage de la générosité royale, car Lalande était nanti d'une pension de 1200 livres et sa femme d'une pension de 800 livres. (Dangeau, 26 décembre 1684, T. I, p. 84).

4) Durey de Noinville, op, cit. T. II, pp. 40, 41, et *Préface ou Discours sur la vie et les Ouvrages de M. de La Lande* placé en tête de l'édition de ses *Motets* de 1729, p. 4. (Bibl. nat. Vm¹ 1117). Ce «Discours» a été attribué à Tannevot, intendant de la maison du duc de Villeroy.

5) Le *Mercure galant* d'octobre 1702 vante de façon dithyrambique l'admirable voix de Melle de La Lande qui avait déjà chanté durant l'octave de Pâques 1702, et que le roi entendit dans son cabinet avec le plus vif intérêt au mois de septembre de la même année. Elle reçut l'ordre de chanter à la Chapelle le jour de la Nativité de la Vierge (pp. 152, 155). Ce n'est donc pas en 1704, comme l'affirment les historiens, que Melle de Lalande se fit entendre au roi pour la première fois.

bénéficier longtemps, puisque l'épidémie de petite vérole de 1712 les emporta toutes deux. L'aînée n'avait que 24 ans, et la cadette 23.

On a prétendu qu'Anne Rebel «faisait toute la douceur de la vie» de Michel de Lalande, laissant entendre par là que le ménage des deux musiciens fut un ménage modèle au sein duquel régnait l'accord le plus parfait. Malheureusement, nous sommes obligé de montrer à cet égard quelque scepticisme, car il courait, sur le compte d'Anne Rebel, certains bruits de nature à laisser douter de la solidité de sa vertu. Voici, en effet, l'épigramme que l'on répétait au sujet des infortunes conjugales de Lalande:

«Sans causer la moindre douleur,
Lalande conte son malheur
On rit d'abord qu'il s'en explique.
S'il est trahi par sa moitié
Que ne s'en plaint-il en musique,
A coup seur il ferait pitié». 1)

A l'appui de ce soupçon, nous pouvons faire remarquer que l'acte de décès d'Anne Rebel ne porte que les noms de ses deux frères, Jean-Féry et Louis. Lalande n'y figure point, et son abstention laisse supposer que les époux vivaient séparés, d'autant plus qu'Anne mourut à Paris, où elle habitait rue Ste Anne, tandisque son mari résidait à Versailles 2). Lalande ne la pleura du reste pas longtemps, puisque l'année suivante, en 1723, il convolait derechef, et épousait la Delle de Cury, fille du chirurgien de la princesse de Conti, bonne musicienne fort experte sur la viole.

Quoiqu'il en soit, Lalande et sa femme, déjà gratifiés d'une pension en 1684, en recevaient une autre en 1713. Par ordonnance datée de Versailles le 8 janvier 1713, Louis XIV allouait à son surintendant et à Anne Rebel sa femme une pension de 6000 Livres 3). Anne Rebel avait d'ailleurs continué son service à la chambre après son mariage, car nous relevons sa trace sur les comptes des *Menus* en 1717, où sous la rubrique «Filles», elle touche une somme de 500 Livres 4).

---

1) Bib. de l'Arsenal. Ms. N° 6544, Recueil de Tralage f° 32. Ces vers ont déjà été publiés par M. Henri Quittard dans son étude intitulé: *Notes sur Michel Richard de Lalande, Revue musicale*, juillet 1902, p. 315.

2) On pourrait aussi supposer que l'héroïne de la galante aventure narrée par St Simon (T. XVI, pp. 378 à 381. Edon Boislile) et dont les personnages furent le Maréchal de Noailles et une fille de la musique du Roi, aventure à laquelle le cardinal de Noailles assista avec une déconcertante candeur, n'est autre qu'Anne Rebel. Mais St Simon, dans l'Addition (pp. 507, 508), donne le nom de la fille en question, une Delle Chappe qui appartenait à une famille de théâtre, (Voir Jal, dans son *Dictionnaire*; art. Chappe) et met ainsi Anne Rebel hors de cause. La Delle Chappe chantait de 1689 à 1700 (Arch. nat. OI 2830, fol. 88).

3) *Arrêts, Ordonnances et Réglements* qui constatent la validité des pensions du Théâtre de l'Académie royale de musique etc. Ms. Arch. de l'Opéra, p. 5.

4) Arch. nat. OI 2846, fol. 25.

IV.

François Rebel.

Le fils de Jean-Féry, François, naquit selon la plupart des historiens le 19 juin 1701 à Paris [1]). En raison de la destruction des actes d'état-civil qui résulta de l'incendie de l'Hôtel-de-Ville en mai 1871, il n'est pas possible de vérifier cette date. Remarquons toutefois, que de Luynes, dans ses *Mémoires*, l'indique également, de sorte que nous l'acceptons jusqu'à nouvel ordre [2]).

Entré à l'Opéra en 1714 dès l'âge de 13 ans, comme nous l'avons vu plus haut, François Rebel était né sous une bonne étoile, car durant toute sa vie, la fortune ne cessa de lui sourire. Musicien officiel, sinon remarquablement doué, il se vit comblé de toutes sortes d'honneurs et de distinctions. A Pâques 1735, une double gratification vient s'ajouter à ses émoluments de 600 Livres, et il reçoit 400 Livres pour l'Opéra et 100 Livres pour le Concert spirituel; de 1735 à 1738, la première s'élève de 400 Livres à 500 Livres [3]), cependant que, depuis 1717, il jouissait d'une charge aux 24 Violons en survivance de son père. Il passait, du reste, pour un excellent violoniste et faisait honneur à Jean-Féry qui l'avait formé. Si celui-ci, en dehors du voyage d'Irun, paraît avoir mené une existence assez sédentaire, François, en revanche, semble s'être, pendant sa jeunesse, rendu plusieurs fois à l'étranger. Il voyagea certainement en Allemagne et en Bohême, car nous trouvons trace de ses pérégrinations dans la relation que fait Marpurg de son séjour à Prague en juillet 1723 où, à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles VI, se donnaient de grandes fêtes musicales. On y représentait, pour célébrer dignement cette solennité, l'opéra *Costanza e Fortezza* de Fux [4]), et toute l'élite musicale de l'Europe s'était rendue dans la capitale de la Bohême, au nombre de 100 chanteurs et de 200 instrumentistes: «Nous y rencontrons, déclare Marpurg, Tartini, Vandini, Quantz, Graun, le Français Rebel, etc.» [5]). Rebel

---

1) Entre autres La Borde op. cit. T. III, p. 470 et Beffara. Clément et l'abbé de la Porte, T. III, p. 427, ne fixent aucune date à la naissance de François Rebel.

2) De Luynes, *Mémoires*, T. VI, p. 150.

3) *Détail de la régie actuelle de l'Opéra.* (1738) Ms. Arch. de l'Opéra. La date d'entrée (1714) de François Rebel à l'Opéra est encore indiquée dans le *Reglement pour servir aux appointements et gratifications annuelles des Acteurs et Actrices pendant l'année commençant au* 1er *Avril* 1752. (Arch. de l'Opéra) où on lit: «Rebel, entré en 1714, Inspecteur.»

4) *Costanza e Fortezza,* musique du vieux Jean Joseph Fux, fut représenté «à ciel ouvert» sous la direction de Caldara, le maître de chapelle de l'empereur (Marpurg, I, p. 217).

5) Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge,* Berlin, 1754, T. I, pp. 216—222. Voir aussi Vidal: *Les instruments à archet,* T. II, p. 128.

assistait à ce gigantesque festival en compagnie de son fidèle ami François Francœur, violoniste lui aussi, auquel il devait rester attaché toute sa vie par les liens de l'affection la plus sincère et la plus solide. La constatation de la présence de Francœur à Prague résulte du passage suivant de Quantz dans le récit de son voyage à Paris: «Outre quelques opéras de Lully, on en représentait alors un nouveau intitulé *Pirame et Thisbé*, composé par Francœur et Rebel en compagnie. Le premier (Francœur) avait été à Vienne avec le général Bonneval, et avait entendu l'opéra à Prague en 1723; on ne tardait pas à s'apercevoir, par les airs que ce compositeur avait introduits, qu'il avait passé la frontière de France. En somme, cet opéra était moins ennuyeux que les autres» [1]). L'opéra de *Pyrame et Thisbé* auquel Quantz, peu suspect d'admiration à l'égard de la musique française, veut bien décerner quelques éloges, bénéficiait à l'Académie royale du succès le plus flatteur. Si l'on en croit Beffara, on l'appelait «l'opéra des enfants», à cause du jeune âge de ses deux auteurs, et on en trouva la musique si excellente qu'on doutait qu'ils l'eussent composée sans le secours de quelque maître [2]). *Pyrame et Thisbé*, dont le librettiste La Serre avait emprunté le sujet au 4e Livre des Métamorphoses d'Ovide [3]), valut à François Rebel une réputation que *Tarsis et Zélie* (17 octobre 1728) et la *Pastorale héroïque* (31 janvier 1730), à laquelle Francœur ne collabora point [4]), ne tardèrent pas à confirmer. Soutenu par son père Jean-Féry et par ses succès, le jeune musicien allait recevoir de la main du roi une brillante récompense, car le 31 août 1733, Louis XV lui accordait la survivance de la charge de surintendant de la musique de la Chambre, alors occupée par Destouches [5]).

Mais le mois précédent, François Rebel s'était marié dans des circonstances qui méritent de nous arrêter un peu. Il épousait, en effet, le 23 juillet

1) Quantz's *Lebensläuffe*, T. I, p. 236 et suiv. Quantz arriva à Paris le 15 août 1726, et *Pyrame et Thisbé* fut représenté à l'Académie royale de musique peu de temps après son arrivée, le 17 octobre de la même année. Voir aussi Vidal, op. cit. T. II, p. 144. Mendel, dans son *Musikalisches Conversationslexikon*, T. IV, pp. 17, 18, raconte, à propos de François Francœur, que celui-ci entreprit un voyage d'études en Allemagne et qu'il séjourna longtemps à Prague et à Vienne où se trouvait alors J. J. Fux.

2) Beffara, op. cit. D'après cet auteur, quelques personnes prétendaient que seules les symphonies étaient de Rebel et Francœur, et que tous les chœurs et les grands morceaux avaient été composés par feu Lalande, oncle de Rebel.

3) Voir de *Mercure* d'octobre 1726, p. 2329, et suiv., et le *Catalogue* de Lajarte, T. I, pp. 141, 142.

4) La *Pastorale héroïque*, opéra ballet en un acte, paroles de La Serre, fut composée par François Rebel seul et représentée pour la 1ere fois le 24 janvier 1730 pour la fête des ambassadeurs du roi d'Espagne, donnée à l'occasion de la naissance du dauphin.

5) Voir plus haut le texte du brevet d'assurance accordé à ce propos. Rebel s'était aussi attiré la bienveillance de la reine qui, après l'exécution de fragments de *Tarsis et Zélie* dans ses appartements au mois d'avril 1731, «accorda aux deux auteurs des témoignages pleins de bonté de la satisfaction qu'elle avait eue d'entendre cet opéra». (*Mercure*, avril 1731, pp. 797, 798.)

1733, Anne-Auguste de Valjolly, et on peut dire que, dans sa corbeille de noce, il apportait à sa femme l'honneur si envié d'être appelé à diriger la musique royale. Qu'était cette Anne-Auguste de Valjolly au nom si pimpant et si «bergerie»? Le contrat de mariage, passé le 22 juillet devant Mes François Jean Roger et son confrère, notaires à Paris, va nous le dire.

On se rappelle que Jean-Féry Rebel s'était en quelque sorte assuré la collaboration de la célèbre danseuse Françoise Prévost, pour l'exécution et même la composition de ses premières symphonies chorégraphiques. Successivement, le *Caprice* et les *Caractères de la Danse* avaient tenté l'imagination de la séduisante ballerine. Le musicien et la danseuse se rencontraient donc fréquemment, et il régnait entre eux une véritable camaraderie artistique. Or, Anne-Auguste de Valjolly n'était autre que la propre fille de Françoise Prévost, et on voit alors s'ébaucher le petit roman qui s'achèvera par le mariage du fils Rebel avec la fille de la danseuse; pendant que les parents travaillent ensemble, pendant que l'on répète des pas et des combinaisons chorégraphiques, les enfants lient connaissance; on se fait un brin de cour, et tout cela finit devant le curé de St Eustache. Mais, il y a plus, et c'est ici que l'histoire ne manque pas de piquant.

Au contrat de mariage que nous visons, figure en effet un grand seigneur, Alexandre, Maximilien, Baltazard de Gand, Comte de Middelbourg, Brigadier des armées du roi, colonel du régiment de sa marine et gouverneur de Bouchain, qui se déclare le père de la future [1]); ici nous citerons le texte même de l'acte:

»Le dit Seigneur Cte de Midelbourg et la dite Damoiselle Prevost stipulant pour Damoiselle Anne-Auguste de Valjolly, leur fille naturelle, née le 1er janvier 1718 et baptisée le même jour en la Parroisse de St Roch, sous les noms de Anne-Auguste seulement, et comme fille naturelle de Père et Mère inconnus, et depuis, reconnue par ledit Seigneur et ladite Delle Prévost pour leur fille naturelle, et nommée par ledit Seigneur Cte de Midelbourg du nom de Valjolly, suivant l'acte reçu par Lorimier et son confrère, notaires à Paris, le 14 février 1726 à la minute duquel l'extrait baptistaire de ladite Delle Anne-Auguste de Valjolly est annexé, demeurant avec sa mère Prévost susdites rue et parroisse, à ce présente, et de son consentement pour elle et en son nom . . . [2]).

---

1) Alexandre, Maximilien, Balthasar, Dominique de Gand, Villain de Mérode de Montmorency, Comte de Middelbourg, Marquis de Lincelles, Blaitrans et Seillière, Baron de Glajon et Châtelineau, Seigneur d'Arlay, Mouron, Valjolly etc., appelé le Cte de Mérode, frère cadet de feu le Maréchal Prince d'Isenghien, était né le 2 janvier 1683. D'abord colonel du régiment de la marine, puis Brigadier d'infanterie le 1er février 1719 et Maréchal de camp le 20 février 1734, il fut nommé gouverneur de Bouchain en 1724, et mourut le 30 décembre 1758. La Chesnaye des Bois, *Dictionnaire de la Noblesse*, T. VIII, p. 924.

2) *Contrat de mariage du* 22 *juillet* 1733. Minutes de Mr Lorimier à Paris, Fontana success; ce contrat fut insinué le 17 octobre 1733. Registre 355, fol. 147. (Arch. de la Seine.)

Le 1[er] Janvier 1718, en effet, la dame Delescure, sage-femme, avait apporté à l'église S[t] Roch, aux fins de baptême, une enfant née le matin même, de père et mère inconnus, «au coin de la rue d'Argenteuil et de celle des Frondeurs», enfant à laquelle on donnait les prénoms d'Anne-Auguste [1]). Huit ans plus tard, par acte passé devant le notaire Lorimier, un riche protecteur de la Prévost, «Haut et puissant Seigneur de Gand» demeurant rue de Verneuil, et la Prévost elle-même reconnaissent cette enfant:

»Pour rendre témoignage à la vérité et constater l'Estat d'une fille qui est issue d'eux . . . que Anne-Auguste, baptisée en la parroisse de S[t] Roch, le 1[er] janvier 1718 comme fille naturelle de père et mère inconnus . . . Est leur fille naturelle et que ledit Seigneur C[te] de Midelbourg veut et entend estre dorénavant appelée Anne-Auguste de Valjolly.« [2])

Ce nom de Valjolly que Middelbourg octroyait à sa fille était celui d'une terre située dans le Hainaut français, sur laquelle il avait gagé une rente annuelle de 1250 Livres qu'il allouait à Françoise Prévost, par acte passé le 17 juillet 1723 devant M[r] Lorimier, rente correspondant à un capital de 25000 Livres. Des constitutions de rente de 400 Livres et de 350 Livres témoignaient ultérieurement de la confiance et de l'affection que Middelbourg, bon prince, accordait à sa maîtresse, en dépit de la fâcheuse réputation dont celle-ci jouissait [3]). Qu'il fût réellement le père d'Anne-Auguste, c'est-ce qui paraît plus que douteux, car nous savons par le curieux factum intitulé: *Mémoire pour l'ambassadeur de Malte contre la D[elle] Prévost* [4]) que la fameuse danseuse brillait moins par ses talents scéniques que «par le grand art qu'elle avait de commercer en amour.»

L'ex-«Fanchonnette», y est-il exposé, après avoir accouché d'une fille nommée «Auguste», et qui semble bien se confondre avec la future Madame Rebel, l'avait successivement attribuée à l'infortuné ambassadeur Jean Jacques de Mesmes qui, tressaillant à la vue de l'enfant d'une paternité évidente, malgré qu'il «n'aimât qu'en second», l'accueillit avec transports, puis à un personnage désigné mystérieusement sous le nom de Médor, et enfin au généreux et crédule Middelbourg. De sorte que le vétilleux billet, que, ni de Mesmes, ni Médor n'avaient voulu endosser, reçut la signature de l'innocent Brigadier d'infanterie. C'était là, de la part de la Prévost, le

---

1) *Extrait des registres des baptêmes de l'église St. Roch à Paris:* collationné à l'original le 26 janvier 1723. — Pièce jointe à l'acte de reconnaissance du 14 février 1726.

2) *Reconnaissance d'Etat du* 14 *février* 1726. Minutes de M[r] Lorimier.

3) *Constitutions de rentes des* 17 *juillet* 1723, 5 *avril* 1726, 4 *mars* 1727 *et* 8 *décembre* 1727 faites par le C[te] de Middelbourg en faveur de Françoise Prévost. Minutes de M[e] Lorimier.

4) Bibl. de l'Arsenal. Ms. 3137 déjà cité. La Bibliothèque de la ville de Paris possède ce même mémoire; Ms. in-4[0] de 12 feuilles, n[0] 16589.

résultat de savantes manœuvres, et elle pouvait se féliciter de sa stratégie[1]).

Toujours est-il que les sentiments philanthropiques du pseudo-père trouvèrent une approbation dans le sein de sa propre famille, puisque son frère, Louis de Gand, Prince d'Isenghien et la femme de celui-ci, Marguerite-Camille de Grimaldi, apposaient leur signature au pied du contrat de mariage de François Rebel. Le musicien n'avait, du reste, qu'à se louer de posséder un beau-père de si illustre maison, car Middelbourg constituait en dot à Anne-Auguste une somme de 30 000 Livres productrice de 1500 Livres de rente, au payement desquelles il affectait tous ses biens. De son côté, la Prévost donnait à sa fille 2000 Livres de rente et une somme de 10 000 Livres, à elle payable après le décès de la susdite Prévost[2]). Voilà donc François pourvu; deux ans plus tard, le 12 septembre 1736, il lui naissait une fille, Louise-Henriette qui fut baptisée le même jour en l'église S[t] Eustache[3]).

Entre-temps, Rebel continuait à exploiter de façon fort fructueuse sa collaboration avec son fidèle Francœur, et les «petits violons», ainsi qu'on les appelait[4]), ajoutaient de nouvelles œuvres à celles déjà sorties de leur plume. Il était impossible, du reste, de distinguer ce qui dans ces œuvres provenait de l'un ou de l'autre, et les auteurs avaient l'habitude de répondre, lorsqu'on les questionnait à ce sujet: «ce morceau est de nous deux»[5]). Cependant, la Borde affirme qu'on pouvait être sûr que les «morceaux de force» provenaient de Rebel, tandisque son associé se réservait la composition des «morceaux de sentiment».

Tous deux écrivaient de la sorte *Scanderberg* (27 octobre 1735), le *Ballet de la Paix* (29 mai 1738), les *Augustales* (15 novembre 1744), *La Félicité*

1) On peut voir dans le factum en question l'habileté dont la Prévost faisait preuve au cours de ses manœuvres galantes.

2) *Contrat de mariage* sus-visé.

3) Arch. nat. O[I] 685[3]. Voici l'acte de baptême de la fille de François Rebel: «Du Mardy Douzième septembre, mil sept cent trente-six, fut baptisée Louise-Henriette, née d'aujourdhuy, fille de François Rebel surintendant de la Musique du Roy et d'Anne-Auguste de Valjoly sa femme demeurant rue de Richelieu. Le Parein: très-haut et très-puissant seigneur Louis de Gand de Mérode de Montmorency, Prince d'Isenghien, Chevalier des Ordres du Roy, Lieutenant-général de ses Armées et de la Province d'Artois, Gouverneur des ville et citadelle d'Arras. La Mareine: très-haute et très-puissante et très-illustre Princesse Madame Jeanne Marguerite Henriette de Durfort de Duras, Epouse de très-haut et très-puissant et très-illustre Prince, M[gr] Louis de Lorraine, Prince de Lambesc, Gouverneur de la Province d'Anjou, ville et chasteau d'Angers et du Pont de Cé, lesquels et le père ont signé. (*Extrait des Registres des Baptêmes faits en l'Eglise Paroissiale de St. Eustache, à Paris.* Collationné à l'original et délivré par moy Prestre, Docteur en Théologie de la Maison et Société Royalle de Navarre, Vicaire de lad. Eglise à Paris, le 21 May 1737, Signé. Pin.)

4) La Borde, op. cit. T. III, p. 418.

5) Ibidem — On lit, à ce sujet, sur une feuille volante anonyme des Archives de l'Opéra: «C'est l'amour-propre sacrifié à l'amitié».

et *Zélindor roi des Sylphes* (10 juillet et 10 août 1745), œuvres au demeurant assez médiocres, mais qui suffisaient à entretenir leur réputation.

De son côté, François Rebel se voyait comblé de gratifications en sa qualité de «simphoniste de la chambre». Le trésorier des Menus lui alloue 1000 Livres, «pour avoir servy aux concerts qui ont esté exécutez devant Leurs Majestés pendant la présente année» [1]. En 1744, il reçoit encore pareille somme à laquelle s'adjoint une nouvelle gratification de 700 Livres [2]. Puis ce sont les pensions qui viennent s'accumuler sur sa tête . Par brevet du 4 mai 1745, le roi accorde au survivancier de Destouches dans la charge de surintendant, une pension de 1000 Livres [3], qu'il double un an après [4]. Le 10 janvier 1755, nouvelle faveur royale de 1000 Livres [5] qui s'ajoutent aux 300 Livres dont il bénéficiait, en outre, depuis 1747, «en considération de ce qu'il faisait concerter les violons de la chambre» [6].

L'heureux musicien touchait des revenus de tous les côtés. Promu à la dignité d'Inspecteur de l'Académie royale de musique en compagnie de Francœur, il recevait annuellement, de ce chef, 4800 Livres d'appointements et 2400 Livres de gratifications, soit une somme globale de 7000 Livres [7]. Mais l'Opéra ne devait plus le retenir très longtemps, car en 1753, il demandait sa retraite, et abandonnait ses fonctions d'Inspecteur le 13 décembre de la même année, non sans avoir obtenu toutefois une pension de 3000 Livres sur les fonds de l'Académie royale [8]. Depuis 1748, François Rebel avait pris un survivancier aux 24 Violons dans la personne de Laurent Périer [9]; les devoirs de sa charge de surintendant l'absorbaient du reste de plus en plus, à la grande satisfaction du roi qui ne manquait pas une occasion de louer «ses services et ses talents dans un art où il s'était distingué par une étude et une application suivie» [10]; seulement, les faveurs du monarque n'allaient point sans entraîner le musicien officiel à de lourdes dépenses.

A peine nanti de la surintendance [11], Rebel se trouvait en effet avoir

---

1) Arch. nat. O^I 2864, fol. 276 et fol. 278b.

2) Arch. nat. O^I 2865, fol. 324b et fol. 326b.

3) Arch. nat. O^I 90, fol. 118.

4) Arch. nat. Brevet du 1er mai 1745. O^I 633, fol. 165 et fol. 169, b.

5) Arch. nat. O^I 99, fol. 8.

6) Arch. nat. O^I 637, f° 282b. (*Etat des gratifications et des Pensions que l'on payait depuis* 1768 *jusqu'en* 1778.)

7) *Réglement pour servir aux appointements des Acteurs* etc. à partir du 1er avril 1752. Arch. Opéra. L'Opéra était alors géré par la ville; ce fut Royer qui remplaça Rebel et Francœur en 1754 en qualité de directeur.

8) Ibid.

9) Arch. nat. O^I 92, fol. 63.

10) Arch. nat. O^I 99, fol. 8.

11) A partir du 8 février 1749, date de la mort de Destouches. Le 22 juillet de la même année, le roi, par brevet daté de Compiègne, assurait à Rebel 1000 livres sur la

à faire face à un gros déboursé, car le montant de sa charge était fixé à 10 000 Livres par le brevet d'assurance accordé le 12 août 1726 à son prédécesseur Destouches, et celui de maître de musique de la Chambre, délivré le 28 septembre 1727 au même Destouches, s'élevait à 6000 Livres. En l'occurence, il a recours à son inséparable Francœur aussi dévoué en matière de finances que désintéressé sur le terrain artistique; il lui emprunte donc les 10 000 Livres nécessaires au paiement du brevet de 1726 et, par acte passé devant Me Bontemps notaire à Paris le 8 Août 1749, il s'engage à servir au susdit Francœur une rente annuelle de 500 Livres qu'il gage sur le brevet de retenue de 10 000 Livres, brevet afférent à la surintendance et qu'il tient du roi. De plus, afin de donner à son créancier toutes sûretés pour le paiement des arrérages de la rente en question, il délégue à Francœur les droits qu'il exerce au titre de son emploi.

En même temps, il verse à Messire Guillaume de Nicolay, chevalier, et à sa femme Charlotte-Anne Cardinal Destouches, seule et unique héritière de l'ancien surintendant, la somme de 10000 Livres exigée pour l'acquittement du brevet d'assurance de 1726, plus une somme de 250 Livres représentant les arrérages pendant 6 mois (du 8 février au 8 août) de la somme précédente, Nicolay et sa femme s'étant engagés à ne pas demander avant cette date le remboursement du brevet, et s'étant contentés de s'assurer, à ce sujet, une constitution de rente [1]).

Quant au brevet du 28 septembre 1727, Rebel l'acquittait grâce au concours financier de sa femme. Après la mort d'Anne-Auguste de Valjolly, il avait contracté une seconde union, dans des conditions qui semblent beaucoup moins romanesques que pour la première, avec la fille d'un bourgeois de Paris, Anne-Jeanne-Léonarde de la Martinière [2]). Celle-ci, non commune en biens avec lui, versait, en effet, 5000 Livres sur les 6000 Livres constituant le montant du brevet, somme qui provenait du remboursement

---

charge de surintendant et 6000 livres sur celle de maître de musique de la chambre. Arch. nat. O^I^ 93, fol. 231.

1) *Constitution, Délégation* et *Quittance du* 8 *août* 1749. Minutes de Me Bontemps, Fleury successeur.

2) Nous n'avons pu, jusqu' à présent, retrouver la date du second mariage de Rebel. Voici l'acte de baptême d'Anne de la Martinière: «Ce jour d'huy, dix-neuvième de juin mil sept cent sept, a été Baptisée sous condition, Anne-Jeanne-Léonnarde née du vingt du mois dernier et ondoïée à cause de la nécessité, fille de Mr Léonard de la Martinière, Bourgeois de Paris et de D^elle^ Anne Leclerc sa femme, ses père et mère, demeurant rue des Cordeliers chez le Sr Detrochus maître de chambres garnies. Le Parrain: Pierre Adam, jardinier, demeurant vis-à-vis les Incurables, paroisse St Sulpice. La Marraine: Marie-Anne Larboy, femme Duval cocher, lesquels ont déclaré ne savoir écrire ny signer; le frère absent. Signé: Brebis, curé.» (Délivré conforme à l'original par moi prestre soussigné, avocat au parlement et vicaire de lad^e^ Paroisse à Paris, ce 29 mars 1779, Signé Lesueur). *Extrait des registres de la paroisse St. Côme à Paris,* Arch. nat. OI 685^3^. (Pensions.)

d'une rente qu'elle avait sur le clergé de France [1]), et dont elle se dessaisissait en cette occasion. Aussi, lorsque le 26 mai 1751, le roi accorda au S[r] de Bury la survivance de la charge de surintendant qu'occupait Rebel, le brevet décerné à cet effet prend-t-il soin de stipuler que de Bury, en devenant titulaire de cet emploi, paiera à Anne Léonarde de la Martinière la somme de 5000 Livres qu'elle avait déboursée [2]).

Deux ans plus tard, le 22 septembre 1753, Rebel prenait comme survivancier de la charge de maître de la musique de la Chambre Joseph Nicolas Pancrace Royer, moyennant le paiement éventuel par celui-ci de 6000 Livres [3]). Royer, alors entrepreneur du Concert spirituel, succédait peu de temps après à Rebel et Francœur dans les fonctions de Directeur de l'Opéra, et occupait cette situation jusqu'en 1757, époque à laquelle les deux amis reçurent du roi le privilège de l'Académie royale de musique moyennant le paiement par eux d'une somme annuelle à la ville de Paris [4]).

Dans cette circonstance, toutes sortes de bruits couraient sur les nouveaux directeurs; on disait que la cession du privilège de l'Opéra était le fruit de leurs intrigues et des manœuvres auxquelles ils s'étaient livrés alors qu'ils dirigeaient l'Académie de concert avec la Ville, afin de pouvoir se ménager un jour un rôle de sauveurs. Le marquis d'Argenson se fait l'écho de ces racontars lorsqu'il écrit, à la date du 5 Mai 1757:

«L'Opéra vient d'être donné en ferme pour 30 ans aux S[rs] Rebel et Francœur, autrement les «Petits violons». L'on a toujours prétendu qu'ayant longtemps été directeurs de l'Opéra, ils avaient contribué à le faire tomber pour l'avoir à eux.» [5]).

Ce sont là sans doute propos de confrères jaloux ou de rivaux évincés. Quoiqu'on puisse penser à cet égard, un arrêt du Conseil du 13 mars 1757, confirmant une délibération du Bureau de ville, accordait à Rebel et à Francœur, pour une durée de 30 ans à partir du 1[er] avril de la même année, le privilège de l'Académie royale de musique. Les conditions en étaient les suivantes: les concessionnaires payaient 10 000 Livres par chacune des 10 premières années, 20000 Livres par chacune des 10 années suivantes et 30 000 Livres par chacune des 10 dernières années [6]). Cela faisait donc

---

1) Arch. nat. OI 95, fol. 167 à 169.

2) Ibid. — Le brevet d'assurance du 28 septembre 1727 était affecté aux héritiers de feu le S[r] Clouin. Arch. nat. OI 77, fol. 232.

3) Arch. nat. OI 97, fol. 246.

4) Voir: *Essai historique sur l'Etablissement de l'Opéra en France* par Louis Joseph Francœur. Ms. Arch. de l'Opéra. Royer prit le titre de Directeur, tandisque Rebel avait celui d'Inspecteur.

5) Marquis d'Argenson, *Mémoires* (Edition de la Société de l'Histoire de France, T. IX, p. 1).

6) *Gestion des S[s] Rebel & Francœur* du 1[er] avril 1757 au 31 mars 1767. (Arch. de l'Opéra.)

une somme de 600000 Livres à payer en 30 ans. De plus, on décidait que les acteurs ne feraient plus le voyage de Fontainebleau, ce qui, dit le marquis d'Argenson, «ruinait la ferme de l'opéra».

Il est juste de reconnaître qu'en-dehors des insinuations propagées par quelques méchantes langues, la nouvelle direction ne rencontrait que des sympathies et des encouragements. Le *Mercure*, par exemple, la saluait avec joie, et lançait à l'ancienne la flèche du Parthe:

«Nous allons enfin rompre le silence que nous avions été forcés de garder sur l'Opéra. Nous en avons l'obligation à MM. Rebel et Francœur, ses nouveaux administrateurs. Ils nous ont donné, avec une politesse qui ajoute au bienfait, l'entrée à ce spectacle qu'on nous avait refusée jusqu'ici avec une rigueur singulière. Nous nous empressons de les en remercier. L'Administration de l'Académie royale de musique ne pouvait passer en de meilleures mains. Ces MM. réunissent tout ce qu'il faut pour la bien remplir; c'est peu d'être de grands musiciens: ils joignent à la connaissance parfaite de ce théâtre l'art de le bien conduire, et de concilier sagement les divers sujets qui le composent.» 1)

Un projet de réglement conservé dans les Archives de l'Opéra et élaboré au début de la gestion de Rebel et Francœur témoigne en effet d'excellentes intentions, et comporte de très-judicieuses dispositions; c'est ainsi que l'art. I, en conférant à François Rebel le titre d'Inspecteur général, lui donne la charge de la police de l'Opéra; qu'à chaque reprise, on devait «revoir» les pièces anciennes, et que le fonctionnement de la censure se trouvait défini à l'art. III; les acteurs recevaient leurs rôles par les soins du même Rebel, auquel incombait le soin de les distribuer selon les capacités de chacun, mais le Directeur lui-même n'était point oublié, et l'art. XX prévoyait qu'il serait logé «convenablement» dans la maison servant de magasin 2).

Les deux Directeurs ne tardent pas du reste à demander à être déchargés de l'administration proprement dite, en raison «de la nécessité où ils sont de se donner entièrement à la conduite de tout ce qui a rapport aux talents et à former en tout genre des sujets propres à soutenir le spectacle» 3), et le Sr Joliveau est nommé secrétaire perpétuel et Inspecteur au magasin au traitement de 2400 Livres par an, le 24 mai 1758 4). Leurs efforts se portaient à la fois sur l'amélioration du personnel et sur l'augmentation du matériel inventorié le 26 mars 1757 au moment de leur prise en charge 5).

1) *Mercure*, mai 1757, pp. 193-194.

2) *Réglement concernant l'Académie royale de musique pour l'ordre et la discipline à observer généralement pour les sujets attachés au Spectacle de l'opéra en* 1757. Arch. l'Opéra.

3) Nomination du Sr Joliveau. Lettres patentes du 24 mai 1758, de Versailles. (Arch. opéra). 4) Ibidem.

5) L'inventaire estimatif des effets existant en magasin se montait à 96291 Livres. (Arch. opéra).

Aussi, en 1759, l'Académie royale comprenait-elle plus de 60 acteurs et actrices pour le chant, 40 danseurs et danseuses, et 50 symphonistes pour l'orchestre [1]). Dès les premiers jours de leur gestion, les Directeurs montaient un ballet de Rameau, les *Surprises de l'Amour* (31 mai 1757)[2]), et faisaient merveille au point de vue de l'exécution et de la mise en scène pour un opéra dont ils étaient les auteurs, *le Prince de Noisy* (16 septembre 1760) [3]). En dépit de leurs efforts, cette pièce tomba à plat, à la grande indignation de Grimm qui écrivait: «Le public est quelquefois bizarre dans ses jugements .... Les paroles du poème sont plus jolies que beaucoup d'autres; la musique n'en est pas plus mauvaise que 200 psalmodies de ma connaissance applaudies avec transports par nos amateurs. Le spectacle et les ballets avaient toute la beauté que l'opéra est en état de donner et qu'on y voit rarement dans ce point de réunion»[4]). D'ailleurs, la malechance commençait déjà à peser sur la direction des deux amis, et les trois premières années de leur administration accusaient un déficit de plus de 40 000 Livres [5]).

Cependant, le roi, désireux de récompenser en la personne de François Rebel toute la dynastie de musiciens dont nous cherchons à retracer l'histoire, avait prononcé en mai 1760 l'anoblissement de son surintendant. Nous citons ci-après la pièce curieuse par laquelle Louis XV lui accorde des lettres de noblesse:

«Le privilège de la noblesse a toujours été regardé par les Rois nos prédécesseurs comme la marque la plus précieuse de leur estime et la plus digne récompense qu'ils puissent accorder à ceux de leurs sujets qui se dont distingués par leur zèle et leur fidélité pour leur service, mais aussi par des talents supérieurs dans les Arts, et il n'est point, en effet, de moyen plus capable d'exciter à la vertu, d'élever le cœur et les sentiments que d'accorder à ceux qui se distinguent dans les Arts des récompenses qui se transmettent à leur postérité. Les preuves que nous a donné le Sieur François Rebel, surintendant de la musique de notre Chambre, de son zèle pour notre service, les grands talents qu'il a fait paraître presque en naissant[6]), et qui se sont perfectionnés par une aplication suivie, la distinction avec laquelle il a rempli la charge de Compositeur et de Maître de la Musique de notre Chambre[7]) dont il est encore revêtu, joint aux différens ouvrages de sa composition qui ont reçu notre approbation et celle du public, Nous engagent à lui donner une nouvelle marque de la satisfaction que nous en ressentons, et du souvenir qu'ont rendu au feu Roy notre Bisayeul ou à nous ses Père et Ayeul

---

1) *Etat de Paris* en 1759 par De Jèze. T. II, p. 2.

2) Rebel et Francœur avaient en outre offert à Rameau une pension de 1500 livres que celui-ci avait acceptée. (*Mercure*, mai 1757).

3) Le *Prince de Noisy*, dont les paroles dues à La Bruère, furent imprimées dans le *Mercure* de septembre 1749, et dans le Tome IV du *Théâtre des Petits-Appartements*, avait été donné avec succès à la cour les 13 mars 1749, 10 mars 1750 et 17 mai 1752.

4) Grimm, *Correspondance littéraire*, décembre 1760. T. IV. p. 325. (Edition Garnier, 1878).

5) Arch. de l'Opéra. *Comptes de la Gestion Rebel et Francœur.*

6) Il y a là une indication des dispositions précoces manifestées par François Rebel qui, dès l'âge de 13 ans, occupait un emploi de violoniste à l'Opéra.

7) Voir Luynes, *Mémoires*, T. XIII, pp. 62, 63.

pendant une longue suite d'années dans les différentes charges qu'ils ont remplies[1]). A cès causes et de notre grâce spéciale, pleine puissance et autorité Royale, Nous avons annobli et par ces présentes signées de notre main, annoblissons le dit François Rebel, et du titre et qualité de Noble et d'Ecuyer l'avons décoré et décorons, voulons et nous plaist qu'il soit censé et réputé noble tant en Jugement que dehors, ensemble ses enfants, postérité et descendance, mâles et femelles nés et à naître en légitime mariage, que comme tels, ils puissent prendre en tous lieux et en tous actes la qualité d'Ecuyer et parvenir à tous degrés de chevalerie et autres dignités, Titres et Qualités réservés à notre Noblesse, qu'ils soient inscrits dans le catalogue des Nobles et qu'ils jouissent et usent de tous les droits, prérogatives, privilèges, franchises, Libertés, prééminences, Exemptions et Immunités dont jouissent et ont accoutumé de jouir les anciens Nobles de notre Royaume, tant qu'ils vivront noblement et ne feront acte de dérogation, comme aussi qu'ils puissent acquérir, tenir et posséder tous fiefs, terres et seigneuries nobles de quelque titre et qualité qu'elles soient. Permettons au dit Sr Rebel et à ses Enfants, Postérité et descendants de porter des armoiries timbrées telles qu'elles seront réglées et blazonnées par le S^r d'Hozier Juge d'armes de France, et ainsi qu'elles seront peintes et figurées dans ces présentes, auxquelles son acte de réglement sera attaché sous notre contrescel avec pouvoir et liberté de les faire peindre, graver et insculpter, si elles ne le sont déjà, en tels endroits de leur Maisons, Terres et Seigneuries que bon leur semblera, sans que, pour raison de tout ce que dessus, le dit Sr Rebel, ses enfants, postérité et descendants, puissent être tenus de nous payer et à nos sucesseurs Rois aucune finance ni Indemnité, dont à quelque somme qu'elles puissent monter nous leur avons fait et faisons don par ces dittes présentes et sans qu'ils puissent être troublés ni recherchés pour quelques cause, occasion et prétexte que ce soit, à la charge par eux de vivre noblement et sans déroger»[2]).

En exécution de ces lettres de noblesse, D'Hozier réglait et blasonnait comme il suit les armes de François Rebel:

«Un Ecu d'azur à une Harpe d'or terminée par une teste de Génie de même, Sommée d'une flâme de Gueules. Cet Ecu timbré d'un Casque de profil orné de ses Lambrequins d'Azur, d'Or et de Gueules»[3]).

A cette faveur si rare, le souverain ne tardait pas à en ajouter une autre, et l'année suivante, il octroyait à François Rebel le cordon de St Michel; «Le cordon de St Michel, rapporte Bachaumont, dont Mr Rebel, l'un des Directeurs de l'Opéra, vient d'être décoré l'année dernière, doit donner une grande émulation à ses collègues et à ceux qui lui succéderont; nos plaisirs ne peuvent que gagner à cette illustration» [4]).

Si les honneurs officiels continuaient à affluer vers Rebel, l'opinion se laissait pénétrer de nouveau par des insinuations malveillantes à l'égard de la Direction de l'Opéra. On racontait que celle-ci ne tarderait pas à subir

---

1) On voit qu'ici Louis XV récompense en la personne de François les services rendus par toute la lignée des Rebel, Jean et Jean-Féry.

2) *Lettre de noblesse pour le Sieur Rebel, Surintendant de la Musique de la Chambre du Roy, Du Mois de May* 1760. Bibl. nat. Cabinet des Titres, Nouveau d'Hozier Ms. 280, F. 31505.

3) Bib. nat. Cabinet des Titres. Ms. 280, N° 6484, fol. 4. Les armes sont signées d'Hozier et datées de Paris, 19 mai 1760.

4) Bachaumont, *Mémoires secrets*, 8 janvier 1762, T. I, pp. 19, 20. D'après La Borde, ce serait en 1760 que Rebel aurait reçu la croix de St Michel.

de profonds changements, que tout allait au plus mal à l'Académie royale etc. La presse, toutefois, prenait le parti de Rebel et le défendait vivement: «Quiconque, écrivait l'*Avant-coureur*, a été le premier auteur de cette nouvelle est enfin obligé de se taire avec toute la confusion que doit entraîner avec soi la honte de propos aussi follement hasardés»[1]). D'ailleurs, se demandaient les amateurs, par qui pourrait-on bien remplacer les deux Directeurs? N'avaient-ils pas tenu tête à l'orage et su discerner le goût du public «dans des temps où l'indécision de celui-ci d'un côté, et les conjonctures nationales de l'autre, auraient découragé tout autre entrepreneur?» [2]) On déclarait Rebel et Francœur pleins de mérites et de capacités, et on s'indignait à l'idée de leur voir enlever une entreprise qu'ils avaient soutenue dans des temps difficiles et troublés. La guerre de Sept ans succédant à la querelle des Bouffons, se répercutait jusqu'à l'Opéra. Rebel et Francœur, après avoir subi la bourrasque provoquée par l'apparition de la *Serva padrona* et la lutte ardente qui s'en était suivie entre Ramistes et Italiens, voyaient le déficit s'accroître d'année en année. En 1762, il atteignait le chiffre de 186187 Livres pour 6 ans de gestion, chiffre formidable dont les conséquences se faisaient violemment sentir sur la discipline des artistes [3]). De toutes parts, en effet, des réclamations s'élevaient; chanteurs, instrumentistes et danseurs s'agitaient, mus par des intrigues sans cesse renaissantes; il n'y avait pas jusqu'aux machinistes et au personnel subalterne qui ne témoignassent de tendances subversives. Pour comble de malheur, le feu prenait le 6 avril 1763 à la salle du Palais-Royal qui, d'après ce que rapporte L. J. Francœur, se trouva réduite en cendres en l'espace de 2 heures [4]). La salle provisoire, établie sur l'ordre du roi aux Tuileries, n'ouvrait que le 24 janvier suivant [5]), et pendant ce temps, les affaires des malheureux associés périclitaient de plus en plus [6]).

Leur retraite fut chose décidée en novembre 1766: «L'affaire de l'opéra, écrit Moreau, est terminée depuis deux jours; Rebel et Francœur le quittent;

1) *Avant-coureur*, Lundi, 1er novembre 1762, pp. 698, 699.

2) Ibidem.

3) Arch. de l'Opéra, *Comptes de la Gestion Rebel et Francœur.* — Ces comptes sont établis sur les *Bordereaux généraux de la Recette et de la Dépense de l'Académie royale de musique.* Les honoraires de Rebel s'élevaient à 6000 Livres et ses dépenses de maison à 4000 Livres. On lira avec intérêt l'article que M. M. Teneo a consacré à *Un Spectacle de cour en 1763* et qui reflète très exactement l'indécision et la timidité dont faisait preuve la Direction de l'Opéra. *Mercure musical*, 1er novembre 1905.

4) L. J. Francœur, op. cit. Voir aussi *Mercure*, avril 1763.

5) *Avant-coureur*, 30 janvier 1764, p. 73. N° 5 et février 1764, p. 90. N° 6.

6) A la suite de cet incendie, un arrêt du Conseil du 26 juillet 1765, confirmatif d'une délibération du Bureau de ville, modifiait les conditions du traité de 1767. Rebel et Francoeur n'étaient plus tenus de payer à la ville que 5000 livres par an à partir du 1er avril 1762, 15000 livres pour chacune des années suivantes, et 25000 livres pour chacune des dix dernières années. (Arch. de l'Opéra).

on le donne à Berton et à Trial; les acteurs et les actrices ont fait des assemblées de foyer. Ils voulaient n'avoir point de directeurs et se charger eux-mêmes de l'entreprise .... Cet opéra va mal»[1]). Il allait très-mal en effet, avec un déficit réduit, il est vrai, à 79554 Livres grâce à la majoration accusée par l'inventaire fait en 1766, mais impossible à combler en raison du désordre qui régnait dans la troupe et des cabales de toutes sortes qui germaient sans cesse. Une comédie en 1 acte, *Esope à Cythère*, due à la plume de Dancourt, contenait une violente attaque contre l'Opéra[2]); jouée le 15 décembre 1766 aux Italiens, elle fit scandale. «La pièce d'hier (*Esope à Cythère*), écrit Bachaumont, critique sanglante des Français et de l'Opéra ... fait un bruit de tous les diables. On était déjà prévenu que c'était une satire, mais on ne s'attendait pas à quelque chose d'aussi vif. Les partisans de l'Opéra jettent les hauts-cris» [3]). Marin, le censeur de la police, s'était imaginé de communiquer le manuscrit à Rebel et Francœur qui firent tout au monde pour empêcher la représentation de la pièce. Il faillit en perdre sa place, et son indiscrétion n'arrêta rien. On attribuait l'attaque à l'abbé de Voisenon qui avait d'ailleurs un complice [4]).

Désormais, les jours de la direction Rebel et Francœur étaient comptés:

«Les Sieurs Rebel et Francœur, rapporte Bachaumont, Directeurs actuels de l'Académie royale de musique, abdiquent cette administration et quittent à Pâques prochain. Plusieurs gens à talent sont sur les rangs pour leur succéder. La ville, qui a la superintendance de ce Spectacle, exige, avec le mérite personnel, une caution considérable. Cette affaire, très bonne en elle même, a besoin d'être réglée par des personnes intelligentes et qui veillent à un détail immense» [5]).

Au mois de décembre 1766, les deux Directeurs adressaient aux Prévôt des marchands et Echevins une requête rédigée en 6 articles et tendant à obtenir la résiliation de leur concession. L'art. 2 stipulait que Rebel recevrait, à titre de retraite et de récompense de ses services, une pension viagère de 9000 Livres sur l'Académie royale et cela, à partir du 1er avril 1767,

1) Extrait du *Journal de Moreau*, relatif aux Comédiens dans *Mes Souvenirs* de Moreau. Edition Hermelin, Pièces diverses *in fine*. T. I, p. 394.

2) *Esope à Cythère*, Comédie en 1 acte et en vers libres par M. Dancourt, Comédien du Roi, fut représentée à Paris le 15 décembre 1766 sur le Théâtre des Comédiens italiens, et à Rouen le 3 janvier 1772. (Bib. nat. YTh 6176). Dans «l'Avertissement», Dancourt expose qu'il avait eu l'intention de la faire mettre en musique, mais que son Orphée (probablement Trial) était mort.

3) Bachaumont, *Mémoires secrets*, T. III, IV, p. 127.

4) Dans l'*Avertissement* susvisé, Dancourt dit que deux hommes de lettres aussi distingués par la sublimité de leurs talents que par l'éclat de leur naissance avaient collaboré à sa pièce, et que l'un de deux était l'auteur de la scène satirique en question (p. 7). Bachaumont, loc. cit.

5) Bachaumont, op. cit., 27 décembre 1766. T. III, IV, p. 133.

date de la cessation de son privilège [1]). Sur ces 9000 Livres, 2000 étaient reversibles sur la tête de sa femme et, à la mort de celle-ci, 1000 reviendraient à la fille de Rebel. En cas de prédécès de Madame Rebel, sa fille ne recevrait jamais que 1000 Livres. Quant à l'art. 6, il précisait les conditions financières de la résiliation:

«Comme les circonstances que les concessionnaires ont malheureusement éprouvées pendant leur administration les ont forcé de contracter des dettes qu'ils doivent acquitter, et que leur soumission de remettre le Privilège de l'Académie à la prochaine clôture les met dans l'impossibilité de pouvoir payer du produit de l'Académie ces dettes contractées pour le soutien et la splendeur de ce spectacle, ils supplient MM. les Prévôt des marchands et Echevins de vouloir bien contribuer à l'acquittement des dites dettes jusqu'à concurrence de la somme de 50000 Livres qui leur sera également payée comptant à la prochaine clôture du théâtre.»

Ces conditions portées devant le Bureau de ville recevaient son approbation à la date du 3 février 1767. Il était décidé que Rebel jouirait de sa pension et que la ville paierait les 50 000 Livres énoncées à l'article 6. Comme en outre, la balance de la gestion des deux Directeurs se soldait par un déficit de 80 000 Livres, le Bureau de ville prenait cette dette à sa charge [2]). Trois jours après, le 6 février, un arrêt du Conseil sanctionnait la décision prise par le corps de ville, et déclarait résiliée à partir du 1er avril 1767 la concession de 30 ans accordée à Rebel et à Francœur.

Durant les dix années qu'avait duré leur administration, ils avaient représenté plus de 30 opéras, dont *Dardanus*, les *Indes galantes*, *Castor et Pollux* et *Hippolyte et Aricie* de Rameau [3]), et leur retraite laissait d'unanimes regrets.

Mais François Rebel ne devait pas abandonner complétement la maison où il avait connu tant de déboires. Sur le désir du roi, il reprenait le lundi 27 avril 1772 «le gouvernail de cette machine si difficile à conduire, en qualité d'Administrateur général» [4]), et son installation s'opérait non sans quelque solennité. Voici le tableau qu'en trace le *Mercure*. Dauvergne, l'un des directeurs [5]), à la rentrée des vacances de Pâques, annonce devant tous les artistes rassemblés la nomination du vieux Rebel, annonce que l'on

1) *Requête présentée par les Srs Rebel et Francœur*, Arch. de l'Opéra.

2) *Résiliation de la Concession de l'opéra accordée aux Srs Rebel et Francœur.* Arch. de l'Opéra.

3) Extrait des: *Recettes faites à la porte de l'opéra* (*avec les opéras représentés*) *depuis l'an* 1757 *jusqu' en* 1767, entreprise Rebel et Francœur. Registre ms. Arch. de l'Opéra.

4) D'après Bachaumont, T. VI, pp. 139-170. *L'Almanach des Spectacles* pour 1772 annonce que le 24 juin 1771, le Sr Trial, un des 4 Directeurs de l'Opéra étant décédé, le Sr Rebel fut nommé administrateur.

5) Il y avait alors 3 Directeurs: Dauvergne, Berton et Joliveau.

accueille par des applaudissements. Alors, François, très-ému, de prononcer le discours suivant:

«Je suis très-flatté, MM[rs] et Mesdemoiselles, de me retrouver à portée de pouvoir contribuer par de nouveaux soins au soutien d'un spectacle auquel je dois mon existence; j'aurai une attention particulière à ajouter, s'il est possible, à la considération que méritent MM. les Directeurs, et sans laquelle la machine de l'Opéra ne peut subsister. L'état de ces MM. n'éprouve aucun changement par le nouvel arrangement qu'il a plu au Ministre de faire approuver au Roi; je compte autant, MM[rs] et Mesd[elles], sur votre amitié dans ma nouvelle administration, que sur vos talens et sur votre zèle pour le service du public. Je serai toujours charmé de saisir toutes les occasions qui se présenteront de vous prouver mon estime, et de rendre au Ministre le compte le plus favorable de toutes les personnes qui composent l'Académie. J'espère par là mériter votre confiance et répondre à celle dont on m'honore.» [1])

La harangue de l'Administrateur était plate et administrative à souhait; si le personnel l'entendit sans conviction, du moins ne tarda-t-il pas à montrer son mécontentement en raison du chiffre élevé d'appointements, 12 000 Livres, que touchait Rebel. De quoi se composaient en effet ces 12 000 Livres? Des économies réalisées sur les gratifications des artistes, d'où pleurs, grincements de dents, et violentes protestations. Le vieillard, disait-on, occupe une grasse sinécure; à quoi sert ce nouveau rouage? «Ce nouveau régime, écrit Bachaumont dans son style imagé, cause une telle rumeur dans le tripot, que nombre de danseurs, danseuses et autres menacent de quitter, entre autres M[elle] Guimard et le S[r] Dauberval.» Néanmoins, «de fortes têtes s'occupaient à raccommoder les choses et à remettre la paix parmi le peuple lyrique» [2]).

Il faut croire que Rebel était parvenu à établir à l'Opéra un «modus vivendi» supportable, puisque Travenol, en veine de courtisannerie, lui adressait, comme compliment de jour de l'an, le rondeau qui suit:

Toi qui sais faire aimer et respecter les Loix
Du Maître des neuf Sœurs et de son harmonie;
Toi dont les tendres chants et le brillant génie
Ont été couronnés d'une unanime voix
Par l'immortelle Polymnie
Et par le plus puissant des Rois,
Ce jour exige mon hommage,
L'An se renouvelle et je doi
Te présenter un nouveau gage
Des sentiments que j'ai pour toi.
Mais que t'offrirai-je dis-moi?
Mon cœur? Hélas! C'est peu de chose;

---

1) *Mercure*, juin 1772, pp. 150 à 152. On voit que le *Mercure* confirme ici la date fixée par Bachaumont pour la nomination de Rebel au poste d'Administrateur général.
2) Bachaumont, *Mémoires secrets*, 14 juin 1772, Tome VI, pp. 169, 170.

Des vers? Ceux que produit mon luth
Ne valent pas de bonne Prose
Et c'est pour ton mérite un trop faible tribut.
Je reconnois mon impuissance;
Ne faisons point de vains efforts
Et bornons à des voeux mon zèle et les transports
De ma juste reconnaissance;
Dans cet emploi charmant que j'aurai de Rivaux!
Car la divine Providence
Qui, de tes immortels travaux
Récompense aussi l'excellence,
T'a fait beaucoup d'amis et presque point d'égaux.
Si le Dieu du Destin seconde mon envie,
Sans cesse il veillera sur tes jours précieux,
Et le cours fortuné d'une si belle vie
Egalera celui des Cieux»[1]).

Cette fade versification pourrait servir d'oraison funèbre à François Rebel. Comblé d'honneurs, de distinctions et de pensions[2]), il se retirait définitivement de l'Opéra en mars 1775, laissant sa succession à Berton et recevant en guise d'adieu une augmentation de pension de 3000 Livres[3]). Quelques mois après, il mourait sans laisser, semble-t-il, beaucoup de regrets, car sa sénilité avait rendu illusoire la dernière fonction dont la bienveillance royale l'avait investi.

«Le S[r] François Rebel, annonçait le *Mercure*, écuyer, chevalier de S[t] Michel, Surintendant de la Musique du Roi, ancien administrateur de l'Académie royale de musique, est mort en cette ville, le 7 de novembre 1775, dans la 75[me] année de son âge.»[4]).

«Cette perte est nulle, disait de son côté Bachaumont, en ce que ce personnage très-âgé n'avait plus la vigueur nécessaire pour la suprême dictature, que tous ses sens raccornis le rendoient inhabile à ses fonctions du côté du goût et de l'oreille.»[5]). «Le suprême dictateur de la république lyrique» laissait celle-ci en proie à une complète anarchie. De graves dissentiments et d'incessantes cabales régnaient entre les artistes. Legros et Larrivée étaient en rivalité pour des questions de gratifications; les D[elles] Rosalie et Châteauneuf en venaient aux mains, cependant qu'on intriguait ferme contre la D[elle] Arnoux, à la grande inquiétude des amateurs que pareil désordre jetait dans la consternation»[6]).

1) *Œuvres mêlées du S[r] XXX* (Travenol), ouvrage en vers et en prose, Amsterdam 1775, pp. 8, 9.

2) Le nom de François Rebel se lit sur l'*Etat des Vétérans de la Musique et Ballet du Roi* en 1773, 1774 et 1775; le musicien touchait de ce chef 1565 Livres. Arch. nat. O[I] 842[3], et O[I] 842[5].

3) Bachaumont, *Mémoires secrets* T. VII, p. 348.

4) *Mercure*, décembre 1775, à la rubrique: Morts, p. 274.

5) Bachaumont, op. cit. T. VIII, p. 274.

6) Ibid. T. VIII, p. 280.

François Rebel laissait une veuve, une sœur et une fille qui, toutes trois, reçurent des pensions sur le trésor. Par décision du 8 février 1776 et brevet du 14 janvier 1777, De Anne-Jeanne-Léonarde de La Martinière, veuve du Surintendant, recevait une pension de 1800 Livres, dont 600 reversibles sur la Delle Gerard (sic) sa fille «en considération des longs services du Sr Rebel son mary»[1]). La sœur du musicien, Anne-Louise se voyait, de son côté, accorder le 1er janvier 1773 un brevet de pension de 1200 Livres sur l'ordinaire des Menus, «en considération des services de son frère, surintendant de la musique du roi». Elle ne commença à jouir de cette pension que le 7 novembre 1775, date du décès de François[2]). Enfin, Dame Louise-Henriette Rebel, épouse du Sr Girard «contrôlleur de la manufacture du tabac à Paris» et demeurant «rue St Thomas du Louvre», déclare à la date du 15 mai 1779 avoir reçu du roi la grâce d'une pension de 600 Livres reversible sur sa tête lors du décès de la De veuve Rebel sa mère[3]). Mme Girard jouissait, en outre, de l'entrée gratuite à l'Opéra, concédée aux «Directeurs et Epouses de Directeurs» et figure encore sur l'état dressé à cet effet en 1789—1790[4]).

Malgré d'inconstestables mérites joints à beaucoup de bonne volonté, François Rebel nous apparaît plutôt sous les traits d'un fonctionnaire musical que sous ceux d'un véritable artiste. Fort jaloux de ses prérogatives, prenant volontiers des airs d'importance, tout en se montrant très-empressé à se bien faire voir en cour, il fut certainement une manière d'arriviste. L'ensemble des œuvres qu'il écrivit en étroite collaboration avec François Francœur ne sort pas des limites d'une honnête médiocrité[5]). Il en est de même des rares compositions dont il peut à lui seul revendiquer la paternité et parmi lesquelles nous citerons, outre un *De Profundis* et un *Te Deum* exécutés au Concert spirituel[6]), et que jusqu'à présent, nous n'avons point retrouvés, les 2 pièces manuscrites suivantes appartenant à la Bibliothèque du Conservatoire:

L'Amour et Psiché || Cantate à voix Seule et Simphonie || Par M. Rebel le fils, || in-fol.[7]).

---

1) Arch. nat. OI 685[3]. Sur l'*Etat de vétérance de* 1776, elle touche 1800 Livres. OI 842[5]. Elle touchait aussi 2000 livres de l'Opéra.

2) Arch. nat. OI 685[3], et OI 842[5].

3) Ibidem, Brevet d'assurance du 1er juin 1780.

4) Opéra. *Entrés gratuites* (1789-1790). Art. III. (Campardon: *L'Opéra au XVIIIme siècle,* Appendice, p. 393.)

5) Pour compléter la liste des œuvres de Rebel, nous signalerons: *Ismène* (28 août 1750), *Les Génies tutélaires* (21 septembre 1751), à l'occasion de la naissance du Duc de Bourgogne. Le *Retour du roi à Paris,* et un Divertissement intitulé *Le Trophée.*

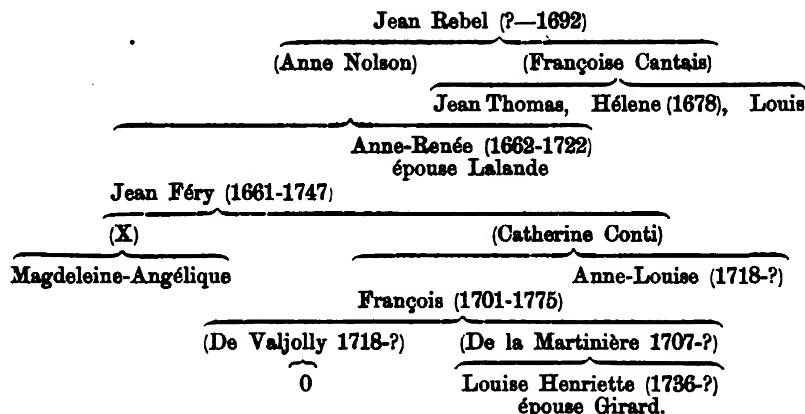
6) *Avant-coureur,* 4 avril 1763, p. 216 et 7 novembre 1763, p. 715. Ces 2 pièces ne sont mentionnées ni sur l'Inventaire ms. du Concert spirituel de 1748 (Arch. de l'Opéra), ni sur celui de 1779 (Bibl. de l'Arsenal).

7) Bibl. du Conservatoire, Ms. N° 8602.

Climène, Cantate || à voix Seule avec Simphonie || Par Mr Rebel le fils; || in-fol.[1]).

Quant à la *Pastorale héroïque*, dont selon le *Mercure* «toute la musique était de Mr Rebel le fils, compositeur de la musique de la Chambre du Roy»[2]), elle ne se trouve ni à la Bque de l'Opéra, ni au Conservatoire, ni à la Bque nationale, ni à celle de Versailles.

Nous résumons ce que nous savons sur la généalogie de la famille Rebel dans le tableau ci-après.



1) Ibid. même N°. La Symphonie comporte 2 dessus de violon et de flûte et la Basse continue.

2) *Mercure*, février 1730, p. 400. Elle fut représentée à l'hôtel de Bouillon le 24 janvier 1730, et, d'après Beffara, à l'Académie royale le 31 janvier suivant. On la redonna les 20 et 21 février 1730; elle aurait été imprimée séparément chez Ballard, 1730, in-4°. (Beffara, loc. cit.)

Die Einweihung der Schloßkirche auf dem „Friedenstein" zu Gotha im Jahre 1646.

Von

Max Schneider.

(Berlin.)

Während der Vorarbeiten zu einer Geschichte der gothaischen Hofkapelle kam mir u. a. ein ausführlicher, auf Aktenmaterial gegründeter Bericht[1]) über die am 17. September 1646 erfolgte Einweihung[2]) der neuerbauten Kirche des gothaischen Residenzschlosses Friedenstein vor Augen, der insofern allgemeineres Interesse beanspruchen darf, als er auch Aufschluß gibt über die nicht unbedeutenden musikalischen Veranstaltungen, welche der Kirchenweihe[3]) erhöhte Feierlichkeit verliehen.

Am Tage vor der Einweihung — am 16. September — fand zugleich mit der »Einsegnung« des am 15. Juli desselben Jahres geborenen Prinzen Friedrich eine Vorfeier im Residenz(Kauf)hause statt, bei der vor einer »Sermon« des Hofpredigers Christoph Brunchorst eine Vokal- und Instrumentalmusik aufgeführt wurde. Nach diesem Aktus »sind alle Fürstliche Personen, samt dero Canzler, Räthen, Hof-Bedienten und andern eingeladenen wiederum auf das neuerbaute Haus Friedenstein gezogen, da denn mit Trompeten und Paucken das Zeichen zur Tafel gegeben, und in dem grossen Saal gespeiset worden. Anbey ist alles Fürstlich zugegangen, und haben die Trompeten und Paucken jedesmal bey Ein- und Ausgang der Fürstlichen Personen, und zu dem andern Gange der Speisen und dem Confect erklungen; die andere Zeit aber zwey unterschiedene Chöre von Vocal- und Instrumental-Music sich hören lassen und, nach Endigung der Tafel, hat man den übrigen Tag mit Unterredungen zugebracht und auf das folgende Einweyhungs-Fest der Schloß-Kirche Zubereitung gemacht«. —

Zur Einweihung selbst waren außerordentlich viele Einladungen ergangen: nicht nur die Behörden des ganzen gothaischen Landes, sondern auch verwandte und befreundete Fürstlichkeiten verliehen durch ihre Anwesenheit dem

1) (Brückner), Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulenstaats im Herzogtum Gotha. — Gotha 1753, Bd. I.

2) A. Beck, Geschichte des gothaischen Landes. — Gotha 1868, Bd. I.

3) Das alte Schloß Gotha's, der Grimmenstein, war nach den Grumbach'schen Händeln im Jahre 1567 vollständig zerstört worden. Herzog Ernst I. (der Fromme) ließ sich daher, als er 1640 die Stadt Gotha nach dem Erbteilungsvertrage (Altenburg, 13. Februar 1640) zur Residenz erhob, das städtische Kaufhaus (Rathaus) wohnlich herrichten. Diese Wohnung eignete sich auf die Dauer in vieler Hinsicht nicht zu einer fürstlichen Residenz und am 26. Oktober 1643 legte Herzog Ernst an derselben Stelle, wo der Grimmenstein gestanden, den Grundstein zu einem neuen (dem heutigen) Schlosse, das er »Friedenstein« benannte. Die Schloßkirche bildete den zuerst fertiggestellten Teil des Baues, dessen Grundstein zugleich der ihrige war. (Vgl. Beck, a. a. O. Bd. II.)

seltenen Feste seltenen Glanz. Für den 17. September, den Haupttag, wurde ein großer Festzug von der provisorischen fürstlichen Wohnung zum Schloßneubau veranstaltet. Bereits um 6 Uhr morgens begannen die Glocken zu läuten (um halb sieben zum zweiten Mal). Beim dritten, vom Herzog selbst bestimmten Läuten, haben »dann die Musicanten *vocaliter* und *instrumentaliter* mit Ankunft der Schul-Knaben, bey dem Residenz-Hause (in der Stadt) musiciret, nach welchem sich auch die Trompeten und Heerpaucken hören lassen.« Darauf setzte sich der Zug in Bewegung. Voran gingen zwei Marschälle, gefolgt von den Schulkindern und drei »Raths-Verwandten«. An diese Gruppe schloß sich an »der *Cantor* zu Gotha, Namens Veit Dieterich Marold, welcher bei diesem ersten Chor das *Directorium* hatte, nebst etlichen Knaben zu seinen Adjuvanten zu der Figural-Music«. Die im Aufzuge unmittelbar nacheinander zu singenden geistlichen Lieder waren: »Nun lob mein Seel den Herrn« und »Nun freut euch lieben Christen gemein«, »welche durch alle Chöre also sind disponiret gewesen, daß ein jedes Chor sein Gesetz vor sich und so fortan, gesungen, und nicht auf den fördern Chor Achtung gegeben hat.« — Nach diesem Chor des Kantors Marold kam eine »Instrumental-Music mit Zinken und Posaunen«, der eine Abteilung Schulknaben folgte; letztere sangen mit dem Chor Marolds »zugleich *choraliter*«. Dabei war befohlen, »daß der *Cantor*, wie auch die andern, so bey jedem Chor dirigiret, ganz langsam haben singen müssen, damit die nachfolgenden es wohl vernehmen mögen; wie auch, daß ein jeder Part von Vocal- und Instrumental-Music, ingleichen die Trompeter Versiculs-Weise einander ablösen müssen. Und ist sonderlich denen Trompetern angedeutet worden, daß in dem Gesang: »Nun lob mein Seel« Versiculs-Weise mit dem Gesang und der Instrumental-Music abzuwechseln; in dem Gesang aber: »Nun freut euch lieben Christen« sie erst, wenn zwey Versicul gesungen, und *instrumentaliter* musiciret seyn, einmal blasen solten«. — Den Schulknaben folgten der Gymnasialrektor (Reyher) nebst drei der ihm unmittelbar nachgeordneten Kollegen, das Ministerium, die Geistlichkeit usw., und hierauf abermals Schulknaben, welche »*vocaliter* (!) gesungen und zwar die besten, deren Direktor der *Cantor* von Arnstadt gewesen«. Danach kamen »die Kessel-Paucken und vier Trompeter . . .«. Die Fortsetzung des Zuges bildeten die männlichen Mitglieder des Fürstenhauses mit Gefolge und den höchsten Würdenträgern des Landes, denen sich anschloß »ein Viertertheil der Mägdlein und dero Schulmeister und Organisten in der Augustiner-Kirche, Egidio Funken, welche die Choral-Music führeten; dann wieder eine Instrumental-Music mit Zinken und Posaunen; und hierauf abermal ein Viertertheil der Mägdlein, welche ingleichen vorgemeldter Organist dirigiret«. Unter Vorantritt der mittleren Beamten, der »übrigen zwey Viertel Mägdlein mit ihrem andern Schul-Collegen, Johann Hartung« und der andern Hälfte Trompeter erschienen nunmehr die weiblichen Mitglieder des Hofes mit Gefolge, Ehrengästen und Beamtenfrauen. Den Beschluß machten ein Teil Schulknaben unter Leitung des Kantors zu Waltershausen, Caspar Reinhardt, und eine »Instrumental-Music, gefolgt von den untern Hof-Bedienten« und der Bürgerschaft beiderlei Geschlechts.

Dem imposanten Zuge entsprachen die nachfolgenden, sich über mehrere Tage erstreckenden Feierlichkeiten. Musikalisch wurde außerordentlich Vieles und Gutes geboten, namentlich die Gottesdienste sind in dieser Hinsicht bemerkenswert. Während die Fürstlichkeiten und die anderen vornehmen Per-

sonen die neue Kirche betraten [1]), präludierte der Botenmeister Johann Crause. Der Festgottesdienst gestaltete sich folgendermaßen:

»*Vocaliter* und *instrumentaliter* auf zwey Chören von acht Stimmen die Worte des 122. Psalms: »Ich freue mich deß, das mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen« etc. von N. (!) Schütz.«

[Vor dem Altar: *Gloria in excelsis*, choraliter: Allein Gott in der Höh sey Ehr'. Intonirt: Schaffe in uns Gott. Verlesen: 1. B. Könige 8. v. 55 bis 61 inclus.]

Der 113. Psalm auf drey Chören, darinne zwey *Clarin è Sordone per la Trompeta*, darauf gesungen: »Ein veste Burg ist unser Gott« etc. auf zwey Chören nach Scheinens Komposition.

[Gelesen: Der 122. Psalm.]

»Ihr Kinder Zion freuet euch, etc. *cum Symphonia* etc. auf drey Chören« von Tob. Michaelis. Der Glaube und: Komm heiliger Geist, von Schein.

[Ansprache des Generalsuperintendenten Glass(ius). Geschichtliches über Zerstörung und Wiederaufbau des Schlosses.]

»O heiliger Geist, du göttlich Feuer« mit vier Stimmen von Vulpius.

[Einweihungspredigt des Generalsuperintendenten über den 122. Psalm.]

Nach der Predigt wurde »das deutsche *Te deum laudamus* gesungen, welches vier Knaben vor dem Altar intoniret, und die Orgel, wie auch alle *Instrumenta Musica*, ingleichen Trompeten und Paucken haben damit eingestimmet«.

Vom Hofprediger Brunchorst intoniert: Wir loben Gott den Vater, Sohn und heiligen Geist etc. Antwort des Chores: Und preisen ihn von nun an etc.

[Kollekte, Segen.]

Schluß: »Jauchzet dem Herrn« etc. a sechs Stimmen von Schütz.

An diesen ersten Fest-Gottesdienst schloß sich Fürstliche Tafel »abermals in dem großen Saal mit denen Ceremonien und Music, als des vorigen Tages bey der Einsegnung geschehen«.

Nachmittagsgottesdienst.

Orgelpräludium.

»Singet dem Herrn ein neues Lied« etc. aus dem 149. Psalm auf zwey Chören von Schütz.

»Erhalt uns Herr bey deinem Wort« von Schein.

Concert: »Alleluja, danket dem Herrn« etc. aus dem 106. Psalm auf zwey Chören von Tob. Michaelis.

[Brunchorst's »Vorbereitungs-Sermon« zur Predigt.]

Vor dem Vater Unser: »Nun bitten wir den heiligen Geist«, mit vier Stimmen von Schein.

[Zweite Einweihungspredigt (Brunchorst) über 1. B. Kön. 8. v. 55—61.]

Nach der Predigt gesungen: »Nun lob mein Seel den Herrn« dann:

»Danket dem Herrn, denn er ist freundlich«, a 13 Stimmen *cum Capella*, von Schütz.

---

1) »Erstlich sind gegangen zwey Marschälle, als nemlich Andreas Rudolph, Cammer-Diener und Ingenieur, und Laurentius Martini, Vorsteher, welche den ganzen Prozeß geführet, und die Schlüssel zu der untern Kirch-Thür getragen, auch im Befehl gehabt, niemanden vorhero einzulassen, ausser den Botenmeister Johann Crausen, der zu dem ersten Eintritt die Orgel spielen müssen.«

[Kollekte. (Segen.)]

Schluß: »Preise Jerusalem den Herrn« etc. aus Psalm 147 a 6 Stimmen in *Concerto* von Schütz.

Abends war Fürstliche Tafel in des Herzogs Gemächern.

Freitag, den 18. September, zur »gewöhnlichen Zeit«:

(Orgelpräludium.)

»Herr, unser Herrscher« etc. a 8 Stimmen auf drey Chören *cum Capella*, von Schütz.

[Intoniert: *Gloria in excelsis.*]

»Allein Gott in der Höh« etc. mit vier Stimmen von Schütz.

[Verlesen: Jes. 66.]

Gesungen: »Es woll Gott uns gnädig sein«.

[Verlesung eines Psalms.]

»Kommt her, lasset uns den Herrn frolocken« etc. ex Ps. 95 in *Concerto cum Capella* a 6 Stimmen von Tob. Michaelis.

Alsdann der Glaube gesungen und »Komm heiliger Geist« etc. von Schein.

[Auf der Kanzel nach dem Gebet: Nun bitten wir den heiligen Geist etc.]

[Predigt des Jenaischen Sup. und Prof. Theol. D. Major über Jes. 66. v. 1. 2.]

»Allelujah, lobet den Herrn« etc. Ps. 150. *Concert 8 Voc. cum 2 Capellis*, auf vier Chören von Schütz.

[Intoniert: (Brunhorst) Wir loben Gott den Vater etc.]

[Kollekte, Segen.]

Schluß: »Preise Jerusalem den Herrn« etc. Ps. 147 *a 6 Voc. in Concerto* von Schütz.

Die an den Gottesdienst anschließende Fürstliche Tafel fand in den Gemächern der Herzöge Friedrich Wilhelm und Ernst, und (nur zum Teil) »auf dem großen Saale« statt, weil man auf diesem die »*Praeparatoria*« zu dem für den Abend angesetzten Ballet vornahm.

Den Schluß der nachmittags 4 Uhr abgehaltenen Betstunde bildete Ps. 67 »Gott sei uns gnädig und barmherzig« von Schein.

Bei der großen Abendtafel auf dem grossen Saale musizierten zwei Chöre, und nach dem »letzten Gange des *Confects*« gaben die Trompeter das Zeichen zum Beginn des Ballets [1])

---

1) ». . . . . . worauf man aufgestanden und die Fürstlichen Personen abgetreten; nach deren Wiederkunft aber, und da sie niedergesetzet, das *Ballet* angegangen; da dann ein Jungergesell tanzend hereingekommen, und sich allgemach zu denen Fürstlichen Personen gemachet, denenselben, und den anderen vornehmen anwesenden Personen, das *Cartell* von denen, in dem folgenden *Ballet* aufzutretenden Tugenden: Friede, Gerechtigkeit, Wahrheit, Fleiß, Ehre, Reichthum, Sicherheit und Wohlstand ausgetheilet, und nachdem die Ode der Friedfertigen, jetzt benannten Gesellschaft, abgesungen und musiciret worden, auch dieselbe ausgetheilet, und also wiederum mit Tanzen zurückgegangen, und den andern zum Tanzen Platz gemachet. Da denn hinter der Tapezerey eine *Perspective* von Laubwerk gemahlet, und mit Lichtern illuminirt gewesen, aus welcher, als sie eröffnet worden, sind acht Junggesellen mit weissen Kleidern, mit Golde gezieret, gleich der erste auch an gehabt, und ein jeder eine brennende Fackel in der Hand haltend, auf den Seiten hervorgesprungen, und allerhand Maniers im Tanzen mit ihren Fackeln gemachet, und endlich sich auf beyden Seiten mit denselben gestellet. Indessen ist die Music immerfort gegangen, und die Tapezerei abermahlen eröffnet worden, da sich dann ein ander

Der Sonnabend (19. September) war Ruhetag, d. h. er wurde von den »Fürstlichen Personen mit allerhand freundlichen Gesprächen, auch unter andern, etlicher wichtiger Sachen halber, angestellten *Deliberationibus* zugebracht«.

Sonntag, den 20. September, Frühgottesdienst »zur gewöhnlichen Zeit«.

(Orgelpräludium:)

Ein Stück von Johann Crusius[1]).

[Intoniert: *Gloria in excelsis.*]

»Allein Gott in der Höh sei Ehr'« etc. *figuraliter* mit vier Stimmen von Schein.

[Verlesen: Sonntagsepistel.]

»Wo Gott der Herr nicht bei uns hält« etc. mit vier Stimmen von Schein.

[Verlesen: Evangelium Luc. 14.]

»Wohl denen, die ohne Wandel leben« etc. *ex Ps.* 119. v. 1 sqq. *in Concert.* a *5 Voc. cum Capella* von Tob. Michaelis.

[Predigt des »Doct. u. Theol. Prof. zu Jena« Cundisius über das »ordentliche Evangelium und auf die Kirchweyhe appliciret«.]

[Kollekte, Segen.]

Schluß: »Gott Vater, Gott Sohn, Gott heiliger Geist, sey Lob, Ehr, Preis« etc a 6 *Voc. figuraliter* von Melchior Bischof.

Nachmittagsgottesdienst »zu gewöhnlicher Zeit«.

»*Cantate Domino Canticum novum*«, Hieronymi Praetorii auf zwey Chören. »*Magnificat*« deutsch von Schein.

»Gott, der da reich ist von Barmherzigkeit«, *Antiphon ex* Ephes. 2.

[Predigt des M. Hieron. Praetorius über Ps. 26. v. 6. 7. 8.]

»Gott ist unsre Zuversicht und Stärke«, *ex* Ps. 46. *Concert. cum Capella* a 5 *Voc.* von Tob. Michaelis.

[Kollekte, Segen.]

Schluß: »Amen, Gott Vater und Sohn« etc., a 4 *Voc.* von Joach. a Brück (!).

Nach der Abendtafel im großen Saale gaben die Trompeten das Zeichen zu einem »Aufzug[2]), doch haben die Surdinen in den Trompeten stecken

Perspective präsentiret, indem die friedfertige Gesellschaft hinter einander sitzend, gesehen worden, welche sich allgemach erhoben, genähert, und das *Ballet* getanzet haben. Nach Vollendung desselben, haben die Fürstlichen und anderen vornehmen Adelichen Personen auch getanzet, und also selbigen Abend in Frölichkeit zugebracht und beschlossen.«

1) Dem schon erwähnten »Botenmeister« Johann Crause.

2) »Hierauf sind aufgezogen kommen: Erstlich die *zwey Würtembergischen jungen Prinzen* mit zweyen langen schwarz und gelben Fackeln, an denen auch ein güldener Buchstabe F mit einer Crone gewesen. Denen ist gefolget ein kleines Wägelein, auf dessen Himmel eine weisse Taube gesessen; in dem Wagen aber vier Fürstliche Kinder, als Fräulein *Elisabetha Dorothea*, Prinz *Johann Ernst*, Fräulein *Sophia* und Fräulein *Johanna*, welche die friedliebende triumphirende Einfalt repräsentiret, und ihre sonderbare Zierathen auf dem Haupte gehabt. Diese sind gezogen worden von vier dero längsten von Adel, so man haben können, denen noch Holz-Schuh einer halben Elen hoch sind gemacht worden, in Römischen Kleidern und Larven von Thieren vor dem Angesichte habende, deren Laster sie repräsentiret, als gefangene Friedenstöhrer, so die in dem Triumph-Wagen sitzende friedliebende Einfalt an Stricke

müssen«. — Damit hatten die Einweihungsfeierlichkeiten ihr Ende erreicht und am anderen Tage erfolgte die Abreise der hohen Gäste.

Obgleich nun die Tätigkeit der Geistlichen und Schulbeamten aus Stadt und Land Gotha bei der Kirchenweihe Pflichtsache war, zeigte sich der Herzog Ernst für die bei solchen Gelegenheiten unvermeidlichen Anstrengungen und Mühen jener Beamten durch Geldgeschenke erkenntlich. Und zwar erhielten das Meiste der Generalsuperintendent D. Glass, der Hofprediger Brunchorst und der Kantor Marold, nämlich je 4 Rthlr[1]); ein Umstand, der mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit den im Berichte nirgends genannten Dirigenten der großen musikalischen Aufführungen in der Person des vorher[2]) als »Cantor von Gotha« erwähnten Veit Dieterich Marold bezeichnet. Demnach dürfte es auch Marold[3]) gewesen sein, der für die nächsten Jahre (bis zum Antritt Wolfgang Carl Briegel's[4]) die Kirchenmusik bei Hofe leitete, denn von einem Kapellmeister oder von »Hoff-Musici« verlautet in dieser Zeit nichts, auch nicht in den Akten des gothaischen Archivs. Übrigens muß Marold als Musiker beim Herzog sehr gut angeschrieben gewesen sein, da er, wie Rudolphi[5]) meldet, »dem Rectori Reyhern treulich an die Hand gieng in Zusammentragung der drey Theile des unterm Nahmen, *Cantionale Sacrum* 1651 mit Noten herausgekommenen Gesangbuches«[6]). Diese Mitarbeit wäre doch unter normalen Verhältnissen Sache des Hofkantors gewesen.

gebunden, regieret. Darauf sind gefolget zwey Mägdlein mit weissen Kleidern, grünen Kränzen, ausgespreuten Haaren und Fackeln in Händen habende. Und in solchem Comitat sind sie einmal oder drey um die Fürstliche Tafel herumgezogen. Sodann st das *Cartell* und Gesang (so indessen nebens Einstimmung der Music abgesungen worden) ausgetheilet worden. Worauf der *ältere Würtembergische Prinz* zu peroriren angefangen, deme die in dem Triumphwagen sitzende *Fürstliche Kinder* nachgefolget, als welche herfürgetreten, und eines nach dem andern eine Sermon abgeleget, bis auf das jüngste Fräulein, deren älteste Schwester, weil man jener Sprache nicht verstehen können, ihre Dolmetscherin gewesen ist. Endlich hat der *jüngere Würtembergische Prinz* abermals mit einer Sermon den *Actum* beschlossen, und zugleich die Abdankung gethan, und sind also wieder in solcher Ordnung, als sie ankommen, abgezogen, und hiermit dieser Tag in Frölichkeit vollendet worden.« —

1) »... so hat ... Herr Herzog Ernst ... jedem der übrigen anwesenden Geistlichen, ingleichen auch dem *Rector* und *Con-Rector* und Organisten 2 Rthlr. und jedem der übrigen 1 Rthlr.; auch jedem Schul-Kinde 1 Gr. bis 2 Gr., also in Summa 56 Rthlr. reichen lassen. Was aber die auswärtigen Professores und Geistlichen bekommen, habe ich nicht angemerkt gefunden.«

2) im Festzuge.

3) Sagittarii *Historia Gothana*. Jenae MDCCXIII p. 218: *Vitus Theodoricus Maroldus. Vocatus* 1631. *Obiit* 1666.

4) Nach Fétis wurde Briegel 1651 nach Gotha berufen »*pour y remplir les fonctions de cantor*«. Brückner (a. a. O.) findet Briegel zum ersten Male 1654 in den (jetzt nicht mehr vorhandenen) Kirchenakten des Gothaischen Ortes Molschleben genannt, und zwar handelt es sich da um einen Betrag von 1 fl. 19 gl. 11 pf., den der »Hofkantor« Briegel erhalten hatte für »ein musikalisches Stück auf die Kirchweyhe verehret«. Erst später erscheint Briegel als »Capellmeister« in den Akten.

5) Rudolphi, *Gotha diplomatica*. Frankfurt 1717. III p. 118.

6) In diesem Cantionale befinden sich viele der bei der Kirchenweihe aufgeführten Stücke.

Kleine Mitteilungen.

Die Abhandlung: **Ein deutsches Musikkollegium in Prag im Jahre 1616** von Ernst Rychnovsky (Zeitschrift der IMG VI. 1) soll hiermit in einigen Punkten berichtigt und ergänzt werden.

1. »In der Schweiz trat das erste derartige Kolleg 1613 in Zürich ... zusammen ... wogegen in Deutschland das erste nachweisbare Collegium musicum beim Organisten Mathias Weckmann zu Hamburg 1668 bezeugt ist.« Von musikalischen Vereinigungen vorreformatorischer Zeit ganz abgesehen, habe ich das Vorhandensein von zahlreichen Kantoreien des 16. Jahrhunderts nachgewiesen (Geschichte der Kantorei-Gesellschaften. Beiheft der IMG IX. 1902, S. 10ff.[1]).

2. »Dagegen bilden die den Instrumentalisten zugestandenen Erleichterungen bei der Ausrichtung des Convivium eine sonst nirgends wiederkehrende Eigentümlichkeit des Prager Vereins.«.

Die Instrumentisten waren die beiden Organisten, also Fachleute, denen eine führende Stellung im Kollegium zufiel; sie hatten die meisten Opfer zu bringen. Solchen Personen wurden auch in den Kantoreien Vergünstigungen gewährt Sie (Geistliche, Kantoren, Organisten, Sänger) hatten oft ein niedrigeres Eintrittsgeld zu zahlen oder waren ganz davon befreit, ebenso stand es mit anderen Verpflichtungen.

3. Nach mehreren mir vorliegenden Beispielen zu schließen heißt der vierte Name unter dem Statut Antonius Colander — nicht Calander.

Über diesen Antonius Colander gebe ich einige Nachrichten. Er wurde als Sohn eines Weißenfelser Organisten am 30. November 1590 geboren[2]. In nächster Nähe der Stadtkirche wohnte der Bürgermeister Schütze, der mit der Organistenfamilie nahe verwandt war. Colander hat also in früher Jugend seinen nur um 5 Jahre älteren Lehrer Heinrich Schütz gekannt. Doch bald nahte die Trennung. Colander ging nach Schulpforta, wo er am 21. Mai 1602 aufgenommen wurde. Hier war Bodenschatz sein Lehrer in der Musik. Er trieb vom Jahre 1606 an juristische Studien, wandte sich jedoch bald der Musik zu. Zu diesem Zwecke ging er zu seinem Vetter Heinrich Schütz nach Dresden (Hoffmann); seine Vaterstadt verehrte ihm 3 Rhein. Gold Dn. (Stadtrechnungen von 1616). Nach vierjährigem Aufenthalte als Organist in Prag kehrte er nach Dresden zurück und wurde Hoforganist (Hoffmann). In dieser Stellung wirkte er 1643 noch (Eitner III). Colander kannte die blühende Weißenfelser Kantorei (gegründet 1590). Die Möglichkeit, daß er die Anregung gab zur Gründung des Prager Musikkollegiums, liegt also nahe; gewiß ist, daß für die Satzungen dieser Gesellschaft die Gepflogenheiten der Kantoreien vorbildlich gewesen sind.

Bitterfeld. **Arno Werner.**

1) Vgl. auch Sammelbände der IMG. I S. 142ff. »Die musikalische Gilde in Friedland«. [Anmerkung der Red.]

2) Hoffmann: Pförtner Stammbuch, Berlin, 1893.

Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?

Von

Hugo Leichtentritt.

(Berlin.)

Man datiert gewöhnlich die Geschichte der Instrumentalmusik von ungefähr 1600 an, mit Recht, insofern eine eigene Instrumentalliteratur erst von dieser Zeit an erscheint. Mit der Instrumentalmusik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts hatte man sich bis vor kurzem ziemlich leicht abgefunden, indem man sie als eine untergeordnete Kunst betrachtete, die als Tanzmusik dem Vergnügen der Menge diente, sonst der Vokalmusik eine Stütze war. Erst in den letzten Jahren sind Quellenstudien zur Geschichte der älteren Instrumentalmusik gemacht worden; durch Nachforschungen in alten Archiven ist eine Menge von kleinen Notizen zusammengekommen, auch etliche ältere Instrumentalwerke, Orgeltabulaturen, Lautenstücke u. a. sind gefunden und beschrieben worden. Trotzdem sind jedoch gedruckte oder handschriftliche Instrumentalwerke aus den früheren Jahrhunderten nur in geringer Anzahl bekannt und durchforscht, und dem Fehlen dieser Dokumente ist es wohl hauptsächlich zuzuschreiben, daß die frühe weltliche Instrumentalmusik als etwas Nebensächliches angesehen wird. Wollen wir also über ihre Beschaffenheit Aufschluß erhalten, so müssen wir mangels der direkten Quellen uns an die indirekten halten. Diese sind Beschreibungen älterer Schriftsteller und bildliche Darstellungen. Sie sind zum Teil schon verwertet worden, indem sie samt den uns erhaltenen alten Musikinstrumenten der Instrumentenkunde zugrunde gelegt wurden. Wir sind über die Beschaffenheit der einzelnen Instrumente, über ihre Entwicklung ziemlich gut unterrichtet. Noch nicht beantwortet sind jedoch die folgenden Fragen: In welchem Umfange wurde vor 1600 die Instrumentalmusik ausgeübt, in welchem Verhältnis stand sie zur Vokalmusik, wie war sie beschaffen? Zu einer Beantwortung dieser Fragen kann eine Betrachtung der älteren Bildwerke erheblich beitragen.

Der Gedanke zu der vorliegenden Arbeit kam mir, als ich in Italien beim Durchwandern der Museen und Kirchen musikalische Darstellungen häufig bemerkte. Auf zwei Reisen habe ich die Kunstsammlungen der folgenden Städte durchforscht: Venedig, Padua, Ferrara, Bologna, Ravenna, Lugano, Como, Mailand, Certosa von Pavia, Parma, Florenz, Arezzo, Cortona, Perugia, Assisi, Rom, Orvieto, Siena, Pisa, Genua — in allen diesen Städten zumeist freilich nur diejenigen Kunstwerke, die allgemein zugänglich sind.

Die Museen von München, Berlin, Basel sind auch für diese Arbeit herangezogen worden; von den Schätzen vieler anderer Städte, die ich nicht besuchen konnte, mußte ich mich mit Reproduktionen in photographischen

und ähnlichen Sammelwerken begnügen; auch die kunstwissenschaftliche Literatur ist von mir verwertet worden, soweit ich ihrer habhaft werden konnte. Diese Literatur ist allerdings so umfangreich, daß ein einzelner sie kaum bewältigen kann. Dasjenige, was in den großen Museen und Kirchen offen zu Tage liegt, ist verhältnismäßig leicht zu übersehen; der schwierigere Teil der Arbeit besteht im Sammeln des Materials, das versteckt liegt in den Kupferstichkabinetten, in Handzeichnungen, in alten illustrierten Manuskripten und seltenen Druckwerken der vielen Bibliotheken. Und gerade da, in Buchillustrationen, Stichen, ist oft noch viel wertvolleres Material zu finden, als in Gemälden. Die vorliegende Arbeit macht daher nicht den geringsten Anspruch auf Vollständigkeit, sie will nur den Anfang machen zur Erschließung einer Kenntnisquelle, die bis jetzt nicht im entferntesten hinlänglich berücksichtigt worden ist.

Der Plan der Arbeit ist der folgende: Es wird zunächst versucht, mit Beispielen zu belegen, welche Zusammenstellungen von Instrumenten am häufigsten vorkommen. Dann wird das gesamte Material von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet, wie sie sich bei der Arbeit gerade darboten. Alle diese Einzelabschnitte sind anzusehen als Grundrisse; auf jedem einzigen ließe sich später eine ganze Abhandlung aufbauen, wenn erst einmal das sehr bedeutende Material in seiner ganzen Ausdehnung vorliegt. Ich hielt es für besser, diese Skizzen jetzt schon zu veröffentlichen, als sie in jahrelanger Arbeit langsam fördernd mit mir herumzutragen. Da die Kraft eines einzelnen zur Bewältigung dieses Stoffes kaum ausreicht, so ist es vielleicht besser, durch diesen sehr lückenhaften Umriß andere zur Mitarbeit aufzumuntern. Die Unterabteilungen sind die folgenden:

a) Tanzmusik; Kindertänze.

b) Musik bei Festlichkeiten, Gelagen, Prozessionen; Militärmusik.

c) Musikalische Allegorien; Darstellungen der freien Künste und der Musen.

d) Darstellungen der heiligen Cäcilia.

e) Musik am Hofe des Kaisers Maximilian; der »Triumphzug«; »Weißkunig«.

f) Musikalische Darstellungen vom Hofe Franz I. von Frankreich.

g) Miniaturen ferraresischer Meister; Musik in Ferrara.

h) Monatsbilder; Planetenbilder.

Diese Einzelabschnitte sind hier nur lose aneinandergereiht. Eine große Anzahl ähnlicher wird bei späteren Nachforschungen noch hinzukommen. Was sie alle zusammen lehren, wird, wie ich nicht ohne Grund hoffe, die aufgewandte Mühe lohnen.

Zunächst ist das Folgende zu erwägen: Ist das bildliche Material überhaupt beweiskräftig? Dürfen wir die musikalischen Darstellungen als der Wirklichkeit entsprechend ansehen? Die Frage kann im allgemeinen ohne weiteres bejaht werden. Wo die Maler sich im Kostüm, im Landschaftlichen und Architektonischen, in der Darstellung des Lebens überhaupt so sehr an die Wirklichkeit hielten, wie im Renaissancezeitalter, werden sie für die Musik wohl kaum eine Ausnahme gemacht haben. Zudem belehren uns viele, ziemlich genau übereinstimmende Darstellungen ganz verschiedener Herkunft, daß wir es tatsächlich mit Abbildungen der Wirklichkeit zu tun haben. Aus-

nahmen sind selten und meistens auf den ersten Blick zu erkennen. So zeigen z. B. manche Maler ihre Belesenheit in den griechischen und lateinischen Schriftstellern dadurch, daß sie Apoll und die Musen mit angeblich antiken Instrumenten ausstatten, etwa mit Lyra und phantastisch geformten Streichinstrumenten. Die vorliegende Betrachtung beschränkt sich auf die Zeit von etwa 1300—1625 aus folgenden Gründen: Aus der Zeit nach 1625 sind gedruckte Instrumentalwerke in so großer Zahl erhalten, daß es vorläufig nicht so dringend nötig ist, auf die Bildwerke zurückzugreifen; vor 1300 sind die Musik sowohl wie die bildenden Künste noch zu sehr im Anfangsstadium, als daß die Bildwerke sehr wertvolle Aufschlüsse geben könnten. Zudem hat für die früheren Jahrhunderte Edwin Buhle[1]) schon Mitteilungen gemacht, die besonders für die Instrumentenkunde wertvoll sind. Die Fragen, die mich interessierten, waren überdies nicht so sehr solche über die Beschaffenheit der einzelnen Instrumente — darüber sind wir, wenigstens was den hier betrachteten Zeitraum angeht, schon ziemlich gut unterrichtet — als vielmehr solche betreffend die Vereinigung verschiedener Instrumente.

Die Hauptfrage für mich war: Wie klang die alte Instrumentalmusik? nicht so sehr: was spielte man? Man spielte wohl im wesentlichen das nämliche, was die Sänger sangen, und das ist wohl auch der Grund, weshalb man zunächst speziell für Instrumente so wenig aufschrieb und druckte. Überdies wird vielleicht auch für Beantwortung der zweiten Frage durch diese Untersuchung manches geklärt werden.

Man kann drei Hauptklassen von musikalischen Darstellungen unterscheiden: 1. Gesang ohne Instrumentenbegleitung. 2. Gesang mit Instrumentenbegleitung. 3. Instrumentenspiel ohne Gesang.

Gemäß den jetzigen Anschauungen über die ältere Musik sollte man voraussetzen, daß der a cappella-Gesang bei weitem vorwiegt. Die bildlichen Darstellungen jedoch zeigen etwas ganz anderes. Sänger allein, ohne Instrumente, sind verhältnismäßig selten dargestellt, öfter der Gesang mit Begleitung und auffallend häufig Instrumentenspiel ohne Gesang. Mögen auch manche Bilder nicht mit Sicherheit in die eine oder andere Klasse zu setzen sein, meistens kann man an der Öffnung des Mundes ganz deutlich sehen, ob der Maler einen Sänger darstellen wollte oder nicht. Zunächst zu den Darstellungen eines einzelnen Instrumentenspielers. Diese Klasse, obschon oft künstlerisch von hohem Wert, ist für den gegenwärtigen Zweck am wenigsten wichtig, da sie weniger neues lehrt als die anderen. Immerhin geben einige Darstellungen über die Haltung des Instruments, der Hände, des Bogens usw. mehr oder weniger wichtige Auskunft. Aus dem 14. Jahrhundert kam mir nur wenig derartiges zu Gesicht. Die Florentiner Accademia antica e moderna besitzt (Nr. 4) ein Gastmahl des Herodes (Maler unbekannt) aus dem 14. Jahrhundert, auf dem man einen einzelnen Spielmann die Fiedel spielen sieht. In späterer Zeit werden solche Darstellungen häufiger. Ich nenne einige besonders schöne und deutliche:

Venedig, Akademie: »Homer Geige spielend« von Michelangelo Amorighi (1569—1609): Vandyck's Portrait seiner Gemahlin, Gambe spielend (München, Pinakothek). Ein anderer Homer in der Galleria Corsini zu Rom, gemalt von dem Lombarden Pier Francesco Mola (1621—78), spielt auf einer vielsaitigen Gambe

1) Edwin Buhle: Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Leipzig 1903. Breitkopf & Härtel.

und singt dazu. Aus etwas früherer Zeit bewahrt die Münchener Sammlung zwei interessante Darstellungen. Marco Palmezzano (gest. nach 1537) malt eine Heiligengruppe um Maria; unten spielt ein Engel eine dreisaitige Viola; Haltung, Fingersatz, Bogen sind sehr deutlich zu sehen. Von Chorgesang ist nichts zu bemerken. Die einzelne Geige bestreitet das ganze Himmelskonzert. Interessant ist der Vergleich von Lodovico Caracci's (1555—1619) »Vision des heiligen Franciscus« mit dem eben genannten Bilde. Dem Heiligen erscheint ein geigender Engel. Hier ist die neuere Form der Geige schon ausgeprägt, Bogenhaltung und Fingersatz sind wesentlich verschieden von der Darstellung des Palmezzano.

Unter den italienischen Handzeichnungen in der Albertina zu Wien befindet sich ein Blatt des Polidoro Veneziano (1515—65), darstellend den König David, der[1]) *»mit Geige und Fiedelbogen die Melodie zu einem Psalm sucht, dessen Text ihm ein Engel vor Augen hält«*. Sehr häufig sind Darstellungen einzelner Lautenspieler. Ein Bild von Chr. Pandiss (1618—66) in München zeigt die Fingerhaltung der linken Hand, in der anderen Hand die Haltung des Federkiels; ein reizendes, sehr bekanntes Detail aus Bonifacio's thronendem Christus in Venedig ist der Engel, der unten seine Laute stimmt. Andere Darstellungen eines einzelnen Lautenspielers seien nur kurz erwähnt:

Von Tizian: Venus mit dem Lautenspieler. Annibale Caracci (1560—1609), Terborch (1617—81), Frans van Mieris (1635—81), alle in der Dresdener Gallerie; Gabr. Metsu (1630—37); Gerh. ter Borch (1617—81), beide in der Kasseler Gallerie; Frans Hals (1580—1666) im Amsterdamer Rijksmuseum: Caravaggio in der Gallerie Liechtenstein in Wien usw. In viel frühere Zeit als alle genannten fällt ein lautespielender Engel, in Holz geschnitzt von dem norddeutschen Künstler Hans Brüggemann, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum.

Darstellungen einzelner musizierender Personen finden sich von alters her in den Allegorien, von denen später ausführlicher zu berichten sein wird. Hier nur ein Beispiel. Im Germanischen Museum zu Nürnberg befinden sich Reliefs von Peter Flötner (16. Jahrhd.), die sieben freien Künste darstellend, darunter »*musica*« als Harfenspielerin vorwärtsschreitend[2]).

Zum Tanz spielt oft ein einzelnes Instrument auf, so z. B. der Dudelsack auf dem »Eiertanz« des Pieter Artsen (1508—75, Rijksmuseum, Amsterdam). Prächtige Typen sind der »Dudelsackpfeiffer« von Dürer (Holzschnitt v. J. 1514), auch von Peter Huys (tätig etwa 1550; Kaiser-Friedrich-Museum Berlin). Zum Tanz der Putten spielt der Dudelsack auf Cornelis van Poelenburgh's (1586—1667) »Triumph des Amor« in der Kasseler Gallerie. Die Akademie in Venedig besitzt von Rafael's Hand gezeichnet (1483—1520) einen Dudelsackspieler, in München sieht man einen Dudelsackspieler von Teniers, der zum Tanze aufspielt, als Pendant dazu einen Geiger. Schon viel früher ist der Dudelsack oft dargestellt, so z. B. auf einem Altarbild des Meisters Wilhelm, im Kölner Dom, Clarenaltar; es stellt dar die Verkündigung an die Hirten.

---

1) Signatur des Blattes ist S. V. 247. Das obige Zitat ist entlehnt der »Beschreibung der italienischen Handzeichnungen« im »*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*«, Bd. 12. Dankbar sei hier anerkannt, eine wie reiche Belehrung ich dieser monumentalen Publikation verdanke. Als eine der wichtigsten Quellen meiner Darstellung müssen die Wiener Jahrbücher oft zitiert werden. Der Kürze halber werde ich sie hinfort nur als: »*Jahrbuch, Wien*« bezeichnen.

2) Abgebildet im Jahrb. Wien, Bd. 16, S. 21.

Ein Hirt bläst den Dudelsack. Auch auf den sogenannten »*drôleries*« der mittelalterlichen Miniaturen, besonders in Köln finden sich schon in sehr früher Zeit Darstellungen des Dudelsacks. Überhaupt verdienen diese »*drôleries*« besondere Aufmerksamkeit. Es sind kleine Figuren, die als Nebensache in größeren Kompositionen angebracht sind, etwa als figürlicher Schmuck auf einem Teppich, oder als Randleiste umherlaufend. Der ganze Humor, die Lebenslust, die Sinnenfreude der rheinischen Künstler findet in ihnen oft einen packenden Ausdruck. Sie sind oft mit realistischer Derbheit hingestellt und kulturgeschichtlich eben deswegen wichtig, weil sie die Wirklichkeit wiedergeben, weniger verklärt durch ideale Darstellungsweise, wie sie in den Hauptfiguren der Kirchenbilder geübt wird. In Schnaase's »*Geschichte der bildenden Künste*«, Bd. VI, 387 findet man eine solche Drolerie aus einem alten kölnischen Bilde: »ein junger Mann mit Kapuze, der einen Trompeter trägt«. Aldenhoven in seiner »*Geschichte der kölnischen Malerschule*« erwähnt die drôleries mehrfach. Das auf Musik bezügliche sei hier wiedergegeben. S. 25 schreibt er:

»Auf dem reichgemusterten Hintergrund sind kleine lustige Figuren gezeichnet, drei Tanzende und ein Geiger«.

Dies bezieht sich auf eine Krönung Maria's, die etwa 1330 gemalt ist; sie ist photographisch reproduziert auf Tafel 1 der Illustrationen zu diesem eingehenden Werke. Der oben erwähnte Trompeter bei Schnaase ist unter diesem Bilde angebracht. Ferner heißt es:

»Anderswo erscheinen . . . Tänzer und Tänzerinnen mit Geiger und Sackpfeifer . . . es sind die Drolerien der Miniaturen«.

Thode erwähnt in seinem Werk »*Die Nürnberger Malerschule*« Reste von Wandmalereien des 14. Jahrh. im ehemaligen Schloß zu Forchheim, in denen auch die Drolerien angebracht sind. Darunter ist:

»Ein Geige spielender Mann mit flatterndem Haar, dessen Unterkörper in eine Fisch- oder Drachengestalt übergeht«.

Ich muß mich hier mit dieser kurzen Hindeutung auf die Drolerien begnügen; ihre genaue Untersuchung möchte vielleicht auch für die Musikforschung manch interessantes Detail ergeben.

Über Darstellungen der Orgel in ganz früher Zeit verweise ich auf die betreffenden Abschnitte in Buhle's Buch. Buhle erwähnt (S. 61 f.), daß bis zum 13. Jahrhundert die Orgel nur an hohen Festtagen und besonderen Gelegenheiten als Kircheninstrument verwendet wurde.

»Erst gegen 1400 scheint die Orgel vollständig in der Kirche eingebürgert zu sein, ein ausschließliches Kircheninstrument wurde sie aber damals noch nicht, sondern bei großen weltlichen Festlichkeiten fand sie im Verein mit anderen Instrumenten ihre Verwendung.«

Die bildlichen Darstellungen bestätigen im allgemeinen diese Ansicht. Nur ein Punkt wäre zu berichtigen. Nicht nur bei großen weltlichen Festlichkeiten erscheint die Orgel; sie ist vielmehr noch häufiger ein »Kammermusikinstrument« zum häuslichen Musizieren im Familienkreise. Besonders die kleine Handorgel, das Portativ, war zu diesem Zweck sehr beliebt. Damen an der Orgel sieht man nicht selten, so z. B. auf einem Kartenspiel des 15. Jahrhunderts[1] in der Ambraser Sammlung zu

---

[1] Edwin Buhle. a. a. O.

Wien eine »Junckfraw« am Portativ. Auch Jost Amman's »Kartenspielbuch« v. J. 1588 zeigt u. a. als Kartenbild eine Dame an der Orgel [1]), ebenso ein Fresko im Palazzo del Paradiso zu Ferrara [2]), aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Manchmal sieht man Instrumente, die an einem Bande um den Hals getragen werden, kleine Orgeln und Psalterien. Diese oft überzierlichen, koketten Darstellungen deuten durchaus auf Salonmusik. Derart ist eine heilige Cäcilia im Kölner Museum (Nr. 188), etwa 1481 gemalt. Sie spielt auf einer kleinen Orgel, die ein Engel am Bande umgehängt hat. Wenn ich mich recht entsinne, kommt ähnliches auf kölnischen Bildern mehreremal vor. Sogar auf einem Blatt des Holbein'schen »Totentanzes« sieht man den Tod als Kavalier mit höflicher Gebärde einen Greis zum Grabe geleiten; um den Hals trägt er ein Psalterium. Die vielen Bilder, auf denen kleine Handorgeln ganz allein dargestellt sind, weisen auch auf häusliches Musizieren hin; in großen Sälen, bei rauschenden Festlichkeiten würde der winzige Klang des Portativs wohl kaum gehört worden sein. Einige solche Bilder seien genannt:

Vom Meister des Bartholomäus-Altars (14. ? Jahrhdt.) sieht man im Kölner Museum auf einem Seitenbild des Christus am Kreuz eine Heilige mit Portativ; sie spielt mit der rechten Hand und bewegt den Blasebalg mit der linken. Eine ganz ähnliche Darstellung desselben Meisters besitzt die Münchener Pinakothek.

Diese Belege werden genügen, um den Gebrauch der kleinen Orgel als Hausinstrument darzutun.

Ein interessantes Zeugnis für den Gebrauch der Orgel bei Festlichkeiten bietet ein Holzschnitt in Jost Amman's kulturgeschichtlich wichtigem Bildniswerke, Stände und Handwerker des 16. Jahrhunderts darstellend [3]). Hans Sachs hat diese Bilderfolge mit Versen begleitet. Eine Tafel, »*Der Organist*« betitelt, zeigt eine Dame an der Orgel, dahinter einen Mann am Blasebalg, neben ihr einen Mann mit Guitarre. Hans Sachs schreibt dazu:

»*Das Positiv mit süßem hal*
schlag ich auff burgerlichem Sal
Da die ehrbarn der Geschlecht sind gsessn
ein köstlich Hochzeitmal zu essen
Daß jn die weil nicht werd zu lang
brauchn wir die Leyern mit Gesang.«

Ein Holzschnitt von Hans Sebald Beham [4]) (1500—50) gehört zu den wichtigsten Darstellungen alter Musik. Er stellt ein Monatsbild vor, den Planeten Merkur. Darauf sind Künste und Wissenschaften dargestellt, unter anderem auch ein Organist. Er sitzt an einer Orgel mit zwei Reihen von Pfeifen; sehr deutlich ist dargestellt, wie er das Pedal gebraucht und die Hände hält. Man kann sogar sehen, welche Tasten der Spieler greift. Die Obertasten sind spärlich angebracht, nur immer einzeln, nicht in Gruppen von zweien oder dreien wie auf unserer Klaviatur. Hinten bewegt ein Ge-

1) Nürnberg, bei Leonhard Heussler 1588. Neue Ausgabe in Hirth's »Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren«. München.

2) s. Gruyer, *L'art ferrarais* ... Paris 1897, Bd. I, 423.

3) Frankfurt a. M. bey S. Feyerabend 1568. Neue Ausgabe bei Hirth, a. a. O.

4) Reproduziert in C. v. Lützow's: »Der Holzschnitt und der Kupferstich«. S. 205.

hilfe zwei Blasebälge mit den Händen. Der Holzschnitt ist die deutlichste Darstellung einer alten Orgel, die ich gesehen habe. Eine sehr deutliche Darstellung einer größeren Orgel ist enthalten in den Illustrationen zu dem später noch zu erwähnenden »*Weißkunig*«. Man sieht auf einem Blatt u. a. eine Orgel mit Pedal, auch hier wiederum die Obertasten nur einzeln[1]).

Auffallend war es mir, daß auf alten italienischen Bildern das Triangel sehr häufig zu sehen war, dagegen auf keinem der vielen mir bekannten kölnischen Bilder. Jost Amman in seinem »*Wappen- und Stammbuch*« von 1589[2]) gibt einen Fingerzeig. Eine Tafel stellt eine weibliche Figur mit Triangel vor. Die Überschrift lautet: »*Ein frembd Instrument*«, darunter stehen die folgenden Verse:

»*Ein seltsam Instrument ich führ,*
Vor Zeiten war es mir ein Zier
macht den Göttern damit ein Tanz,
wurdt begabt mit einem Kranz».......

Ist daraus zu schließen, daß von Italien her das Triangel eingeführt wurde? Auf italienischen Bildern spielt es keine geringe Rolle.

Nicht selten findet man einen Spieler, der mit der einen Hand eine kleine Langflöte spielt, mit der anderen eine kleine Trommel schlägt. Buhle[3]) berichtet nach seinen Erfahrungen, daß diese Zusammenstellung gegen die Wende des 12. Jahrhunderts üblich wurde und sich mehrere Jahrhunderte lang erhielt; sie sei aus Frankreich gekommen und habe nach Verfall des Rittertums nur in Frankreich und den Niederlanden noch bis zum 16. Jahrhundert bestanden. Er gründet seine Ansicht auf Zitate aus Agricola's und Prätorius' Instrumentenbeschreibungen, die auch schon Ambros in seiner Musikgeschichte erwähnt. Nach meinen Erfahrungen ist der Spielmann mit Flöte und Trommel vom 15. bis zum 16. Jahrhundert auch in Deutschland und in Italien sehr häufig.

Holbein hat nicht selten derartiges in Initialen, deren es von ihm zahlreiche Serien gibt; auch auf einer der Illustrationen zum alten Testament (1538) ist der Flötenspieler mit Trommel zu sehen[4]). Italienische Bilder mit ähnlichen Darstellungen werden später in anderem Zusammenhange zu erwähnen sein; hier mögen noch einige italienische Stiche genannt sein[5]): von Altobello de Melloni (tätig um 1520) gibt es einen Kupferstich, den Passavant beschreibt:

»Quatre amours faisant de la musique«, darunter spielt einer »Fifre et tambour«.

Auf einem Kartenspiel des 15. Jahrhunderts in der Ambraser Sammlung sieht man u. a. einen Narr, der in der einen Hand die Flöte hält, mit der anderen die Trommel schlägt[6]), auch in Jost Amman's schon erwähntem Kartenspielbuch (Nürnberg 1588] ganz ähnliches. In betreff der Doppelflöte zweifelt Buhle daran, ob dies Instrument überhaupt im Gebrauch war[7]). Trotzdem er auf den Miniaturen des Mittelalters das Instrument

---

1) Abgebildet in den Holzschnittbeilagen zum Jahrb. Wien 6, Fol. 142b.
2) Frankfurt 1589. Neuausg. v. Hirth, vgl. a. a. O. o.
3) a. a. O. S. 35.
4) In »Liebhab. Bibl. alter Illustratoren«. Hirth, München.
5) Aufgezählt bei Passavant: *Le peintre-graveur*, V.
6) Abgebild. Jahrb. Wien. II.
7) a. a. O. S. 37f.

oft sah, fand er in den literarischen Denkmälern keine Erwähnung. Er ist geneigt, die Darstellungen der Doppelflöte auf eine bildliche Tradition zurückzuführen. Was die spätere Zeit, um die es sich hier handelt, angeht, sehe ich keinen Grund, die Doppelflöte als ein Phantasieinstrument hinzustellen, auch wenn die Schriftsteller ihrer wirklich nicht Erwähnung tun sollten, was ich nicht in der Lage bin nachzuprüfen. Wenn man auf Darstellungen von Szenen des klassischen Altertums Doppelflöte sehen sollte, so wäre es immerhin möglich, dies zu deuten als Nachahmung eines vermeintlichen antiken Instruments. Aber die Doppelflöte erscheint sehr häufig in ganz anderem Zusammenhang. Ein paar Beispiele seien angeführt. Die Albertina in Wien enthält ein Blatt des Mantegna[1]) (1431—1506) mit drei musizierenden Gestalten; sie spielen Horn, Hirtenpfeife und Doppelflöte. Das »*double chalumeau*« kommt auch vor[2]) auf der Initiale *H.* von Burgkmaier. Auf demjenigen Blatte von »Kaiser Maximilian's Triumphzug«, das die Sängerkapelle darstellt[3]), sieht man den Rand des Wagens mit allerlei Instrumenten verziert, die damals im Gebrauch waren; auch die Doppelflöte ist darunter. Warum sollte wohl einem Dutzend landesüblicher Instrumente einzig und allein die Doppelflöte auch beigefügt sein, wenn sie wirklich nur ein Phantasieinstrument war, wie Buhle meint? Auf einem Bilde des Jacopo Avanzi (14. Jahrh.) in der Pinakothek zu Bologna musizieren die Engel auf Trompeten, Lauten, Bratschen und auch Doppelflöten.

Außerordentliche schöne, sehr deutliche Darstellungen einzelner Instrumente sieht man im Aachener Dom, aus der Schule des Meisters Wilhelm, (14.(?) Jahrh.); ein Engel spielt Bratsche, ein anderer ein merkwürdiges Instrument, Harfe mit Lautenkörper[4]).

Viel bewundert sind die musizierenden Engel des Melozzo da Forli in der Sakristei der Peterskirche. Bei dem fragmentarischen Zustand des großen Kunstwerks, von dem sie Teile bilden, ist es schwer zu sagen, ob sie ursprünglich als zusammenspielend (orchesterartig) aufzufassen waren, oder nur als dekorative Einzelfiguren. Geige, Trommel, Tamburin, Laute u. a. Instrumente sind dargestellt.

In allen den genannten Beispielen handelt es sich meistens nur um einen einzelnen Spieler. Wichtig und von besonderem Interesse sind Darstellungen aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert einer einzelnen singenden Person, begleitet von einem Instrument: zeigen doch solche Darstellungen die Brücke zwischen dem Troubadourgesang des 12. und 13. Jahrhunderts und dem begleiteten Sologesang des 17. Jahrhunderts. Die Münchener Pinakothek besitzt ein Bild vom Meister des heiligen Bartholomaeus (etwa 1490): die heilige Cäcilia auf einer Portativ-Orgel die heilige Agnes begleitend, die aus einem Buch singt. Die Darstellung ist auch deswegen interessant, weil sie zeigt, wie mit der rechten Hand die Tasten niedergedrückt wurden, während die linke den Blasebalg der kleinen Orgel in Bewegung setzte. Häufiger fand ich Darstellungen einer singenden Person, begleitet von zwei oder mehreren Instrumenten. Ein Bild

1) Signatur S. L. 7. S. auch Jahrb. Wien XII: *Italienische Handzeichnungen der Albertina.*

2) Beschrieben bei Passavant a. a. O. III. S. 281, Nr. 310.

3) Abgeb. in Holzschnittbeil. zum Jahrb. Wien I.

4) Abbildungen dieser Tafeln bringt Aldenhoven in dem photographischen Beilagenband zu seiner »Geschichte der kölnischen Malerschule«.

des Francesco Primaticcio (1490—1570) in der Pinakothek von Bologna, »*Suono e canto*« zeigt einen Sänger, begleitet von einem Flötenspieler und einer Lautenspielerin. Ein Freskenfragment des Parri di Spinello (etwa 1420) in Arezzo zeigt zwei musizierende Engel; sie spielen Laute und Bratsche, der eine singt. Zwei Instrumente ohne Gesang kommen auch vor. Eins der ältesten Beispiele findet sich in Giotto's Fresken (1276—1337) in S. Croce in Florenz. Zum Tanz der Tochter des Herodes läßt er zwei Musiker aufspielen: eine Harfenspielerin und einen Violaspieler (Bogen sehr lang). Ungefähr der gleichen Zeit angehörig ist der berühmte »Trionfo della Morte« im Campo Santo zu Pisa. In der Ecke rechts ist eine Gruppe der Seligen dargestellt, eine Gesellschaft vornehmer Damen und Herren. Einige unterhalten sich, andere halten Hündchen und Falken im Arme und lauschen der Musik: ein Bratschenspieler, begleitet von einer Dame mit dem Psalterium. Diese Verbindung von Geige und einem Zupfinstrument ist sehr beliebt und findet sich in Italien wenigstens durch alle die folgenden Jahrhunderte. Man kann noch jetzt in italienischen Städten auf den Straßen überall eine Geige von einer Guitarre oder Harfe begleitet hören.

Einige Beispiele mögen als Beleg hierfür folgen:

Von Pinturicchio (1454—1513), der überhaupt musikalische Darstellungen in seinen Bildern gern anbringt, enthält die vatikanische Gallerie eine »Krönung der Jungfrau« mit zwei musizierenden Engeln; sie spielen Geige und Harfe. Auf einem Madonnenbild des Cima da Conegliano (1469—1518) in der Akademie zu Venedig sieht man Bratsche und Laute vereint. Eine kleine Geige und Laute läßt auch Franc. Francia (1450—1517) auf einem Madonnenbild in Bologna (S. Giacomo maggiore) zusammen spielen; dieselbe Zusammenstellung findet sich wiederum auf einem Bild des Jacopo Avanzi (14. Jahrh.) in der Pinakothek zu Bologna; nochmals Bratsche und Laute sieht man auf einem Madonnenbild eines unbekannten Florentiners des 15. Jahrhunderts in der Gallerie zu Arezzo. Gambe und Laute vereint Bonifacio auf dem Bild Nr. 161 der Pitti-Gallerie in Florenz.

Eine andere Verbindung zweier Instrumente, die sich nicht selten wiederholt, ist Flöte mit Harfe oder Laute.

In Florenz befindet sich im Museo nazionale ein Schachbrett mit Elfenbeinschnitzereien, burgundische Arbeit aus dem 15. Jahrhundert; darauf ist u. a. eine Tanzgruppe zu sehen, die Musik besteht aus Schalmei und Harfe. Auf dem großen Altarbild der Chiesa dei Frari in Venedig läßt Giov. Bellini (1426—1516) die Musik von zwei Engeln auf Flöte und Laute (ohne Gesang) besorgen. Eine Kopie nach Memling (1430—94) in der Akademie zu Venedig zeigt die heil. Katharina mit kleiner Orgel (Portativ) und Harfe.

Auch zur Begleitung des Gesanges werden zwei Instrumente manchmal gebraucht. So malt Veronese (etwa 1530—88) auf einem Madonnenbild des Konservatorenpalastes in Rom zwei Engel mit Gambe und Laute, die Gambenspielerin singt.

Nicht minder häufig ist ein Trio von Instrumenten oder von Sängern mit Instrumenten dargestellt. In der Brera zu Mailand findet man mehrere gute Beispiele. Montagna (Vicenza etwa 1520) malt auf einem Madonnenbild ein Engeltrio: zwei Lauten und eine vielsaitige Geige; Nicola Pisano (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts) stellt zwei flauti dolci mit Laute zusammen; Bonifacio dei Pitati (1847 bis 1553), dem einige der schönsten musikalischen Darstellungen angehören,

die es überhaupt gibt, zeigt auf seiner »Rettung Moses« einen Sänger, eine Sängerin mit Stimmbüchern und eine Langflöte als Begleitung, hier vielleicht eher als Ersatz der fehlenden dritten Gesangsstimme aufzufassen, gemäß der bekannten Praxis jener Zeit, eine fehlende Stimme durch ein Instrument zu ersetzen. Giovanni Bellini (etwa 1430—1516) bringt auf einem Madonnenbild der Akademie in Venedig zwei Lauten und eine kleine Geige zusammen (kein Gesang!). Vielleicht die schönste musizierende Gruppe hat in diesem Museum wiederum Bonifacio auf seinem Bild »Epulone e Lazaro« gemalt. Ein kleiner Mohr hält ein Notenbuch, in das drei Musiker hineinblicken: eine Lautenspielerin, eine Gambe und (anscheinend) Flöte spielen zusammen. Dieses sehr bekannte Bild läßt einen Blick in die camera eines vornehmen Venetianers werfen, der sich an Musik ergötzt. Luca Signorelli (1441—1523) malt auf einem großen Madonnenbild, Hauptzierde der Gallerie in Arezzo, Sänger begleitet von Psalterium (Zither), Laute und Bratsche. V. Carpaccio (etwa 1460 bis 1525) läßt auf seiner »presentazione al tempio« in der Akademie zu Venedig ein Engeltrio musizieren: Laute, Bratsche (7 saitige Viola d'amour) und gebogene Zinken. Flöte, Harfe und Portativ vereint sieht man auf dem Bild eines ungenannten Malers des 15. Jahrhunderts in der Akademie zu Florenz (Nr. 142). Eine ganz ähnliche Instrumentenzusammenstellung zeigt ein Bild des Neri di Bicci (15. Jahrh.) in derselben Gallerie: Flöte, Laute und Portativ. Im Konservatorenpalast in Rom erscheint auf einer Anbetung der Magier des Ipp. Scarsellino (1551 bis 1621) eine andere Variante dieser Verbindung: Horn (leicht gekrümmt, stierhornartig), Laute und Orgel. Ein ebenso geformtes Horn ist übrigens in derselben Gallerie auf einem Doppelportrait des Moroni (etwa 1510—78) zu sehen. Flöte, Laute und kleine Geige stellt Teniers auf einem Münchener Bauernbilde zusammen; ein Beweis, daß diese Instrumentenverbindung in den Niederlanden ebenso üblich war, wie in Italien. Bratsche, Laute und Portativ zur Begleitung des mehrstimmigen Gesanges sieht man auf einem Bild des Catarino Veneziano in der Akademie zu Venedig. Genau dieselbe Kombination wiederholt dieser Meister auf einem anderen Krönungsbild derselben Gallerie. Die frühe Zeit (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) verdient besondere Beachtung. Ein Bild von Th. Rombouls (1597—1637) in München zeigt drei Sänger mit Noten, von denen zwei auf Lauten begleiten; ähnlich ist ein Bild von Kasp. Netscher (1639—84) aus derselben Gallerie. Es gehört zwar in etwas spätere Zeit, ist aber doch durch die Darstellung interessant. Ein Sänger mit Noten schlägt den Takt, eine Sängerin mit Noten singt, ein Lautenspieler ohne Noten begleitet. Schließlich sei in dieser Klasse noch ein sehr berühmtes Bild genannt, das »Konzert« des Giorgione (1477?—1510) in der Pitti-Gallerie in Florenz. Man sieht einen Musiker an einer Klaviatur (Fingerhaltung sehr deutlich), hinter ihm einen anderen, der ein Geigeninstrument (vielleicht Gambe, nach dem Hals zu schließen, der allein sichtbar ist) in der Hand hält und eine Dame; ob sie Zuhörerin oder Sängerin ist, kann man kaum erkennen. Das Bild mag gegen 1500 gemalt sein, und für diese frühe Zeit ist immerhin das Zusammenspiel von Klavier und einem Streichinstrument beachtenswert. Die Handhaltung des Spielers an der Klaviatur ist sehr ähnlich der unsrigen. Alle Finger, auch der Daumen, liegen auf den Tasten.

Überhaupt findet man bei Giorgione einige der schönsten musikalischen Darstellungen, die überhaupt erhalten sind: der Schäfer mit der Flöte in Hampton-Court, die drei morgenländischen Weisen, deren einer die Laute spielt, der Lautenspieler mit der nackten Flötenspielerin, der Lautenspieler vor dem Throne in der Londoner Nationalgallerie. Giorgione stand inmitten der hohen venezianischen Musikkultur des 16. Jahrhunderts.

Besonders ein Thema, die Himmelfahrt Mariae oder ihre Krönung als Himmelskönigin gibt am häufigsten Anlaß zu musikalischen Darstellungen. Mit jubelnden Klängen begrüßen die Engel im Himmel Maria, scheint die Vorstellung der Maler gewesen zu sein. Dieser traditionellen Darstellungsweise, die sich auf Werken der verschiedensten Meister findet, verdanken wir mancherlei Auskunft in musikalischen Dingen, besonders da, wo es sich um reichere Entfaltung von musikalischen Mitteln handelt. Auch hier ist wiederum hervorzuheben, daß auf den meisten Bildern gegen das Instrumentenspiel der Gesang erheblich zurücktritt. Zunächst sei das Instrumentenquartett betrachtet. Gern fügt man zu den schon früher genannten Verbindungen dreier Instrumente irgend ein Schlaginstrument hinzu.

So zeigt ein Bild des Benedetto Bonfigli (etwa 1420—96) in der Pinakothek von Perugia eine Vereinigung von Geige, Laute, Harfe und Tamburin. Auf einer »Geburt Christi« von Fiorenzino di Lorenzo (tätig etwa 1472—1520) in derselben Gallerie erscheint die gleiche Zusammenstellung wiederum; auf beiden Bildern ist von Gesang nichts zu bemerken. In S. Maria del Popolo in Rom malt Pinturicchio auf einer Himmelfahrt Zither (? etw. undeutlich) Laute, Harfe und Tamburin, ohne Gesang; auf einer Freske in S. Maria Aracoeli in Rom wiederum von Pinturicchio sind Langflöte, Bratsche, Laute und (anscheinend) Tamburin zusammengestellt. Rafael läßt auf einem Krönungsbild der Vatikanischen Gallerie 2 Geigen, Harfe und Tamburin (ohne Gesang) miteinander musizieren. Geige. Harfe, geigenähnliche Zither und Tamburin sieht man auf einem Bild des Innocenze Francucci (1494—1550) in der Pinakothek zu Bologna.

Manchmal wird außer dem Tamburin noch eine kleine Trommel gebraucht, so auf einem Madonnenbild von Nic. Filotesio (Cola dell' Amatrice) gegen 1533 gemalt, in der Gallerie des Konservatorenpalastes zu Rom: Laute, Harfe, Tamburin, Trommel.

Laute, Harfe, Tambourin und Triangel mit singenden Engeln zeigt Niccolo da Foligno (1458 geb.) auf einem Madonnenbild der Pinakothek zu Bologna. Lorentino d'Arezzo (1482) läßt auf einem Bild der Pinakothek in Arezzo drei Sänger von Bratsche, Laute, Schalmei und Tambourin begleiten.

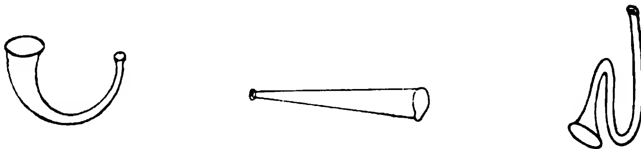
Auch die Verdoppelung der beliebten Verbindung Laute und Bratsche kommt vor. Zwei Lauten und zwei Bratschen sind zu sehen auf Bildern von Matteo Pasti (etwa 1444), in den Uffizien zu Florenz (Nr. 1308) und Antonio Rosso (zweite Hälfte des 15. Jahrh.) in der Akademie zu Venedig.

Carlo Nuovoloni (etwa 1608—65) zeigt auf einem Bild der Mailänder Brera ein Konzert von Geige, zwei Harfen, Laute. Stimmbücher dazu mögen wohl auf Gesang deuten. Ähnlich läßt Perugino (vor 1500) auf einem Madonnenbild der Akademie zu Florenz die Engel musizieren: zwei Geigen, Harfe, Laute. Die Verbindung von zwei Geigen, Flöte und Laute findet sich auf einem Bild der Pinakothek zu Perugia, von Giannicola (kein Gesang). Ähnlich ist die Zusammenstellung von Geige, Flöte, Laute und Harfe mit Sängern auf einem »Trionfo della Croce« des Cornel. Poelemberg (1586—1660) im Konservatorenpalast zu Rom.

Gelegentlich wird das Portativ hinzugenommen, merkwürdigerweise schon in sehr früher Zeit. So findet man Harfe, Laute, eine Art von Zither und Portativ auf einem Bild des Jacopo da Casentino (14. Jahrhundert) in den Uffizien zu Florenz. Ein Missale der Miniaturensammlung von S. Lorenzo in Florenz zeigt Bratsche, Laute, Trompete und Portativ. Diese Miniaturensammlung verdiente überhaupt eine eingehendere Betrachtung, als ich ihr widmen konnte. Geige, Harfe, Laute und Portativ mit Engelchor sieht man in der Pitti-Gallerie zu Florenz auf einem Bild von Juccari, Nr. 346. Eine Altartafel in der vatikanischen Gallerie von (?) Nic. da Alunno (etwa 1430—1502) zeigt Harfe, zwei Lauten und Portativ ohne Gesang. Ein Fresko des Taddeo Gaddi in S. Croce in Florenz fällt durch absonderliche Instrumentenverbindung auf: zwei lange Trompeten, Flöte und kleine Orgel.

Ein Gesellschaftsbild des Tintoretto in der Dresdener Gallerie (Nr. 265) zeigt die Zusammenstellung von Gambe, Klavier, Flöte und Psalterium, eine Mischung weicher, zarter Klänge, die ihre besonderen Reize haben mag.

Fünf Instrumente vereinigt Albertinelli (15. Jahrh.) in seiner bekannten »Annunziazione« in der Akademie zu Florenz, nämlich: Harfe, Flöte, Geige, Laute, Tambourin. Geringe Varianten dieser Zusammenstellung sind zu finden auf Matteo Rosselli's »Trionfo di David« in der Pitti-Gallerie zu Florenz: Querflöte, Bratsche, Laute, Triangel und Tamburin, und auf Spagna's Fresken: »Apoll und die Musen« (etwa 1524 gemalt) im Konservatorenpalast zu Rom: Zinken, Bratsche, Laute, Doppelflöte und Tamburin. Es handelt sich im letzten Beispiel allerdings nicht um eine geschlossene Gruppe, sondern um eine Reihe von Einzelfiguren, ähnlich wie bei den musizierenden Engeln des Melozzo da Forli. Auch Rafael bringt auf einer »Geburt Christi« in der Pinakothek zu Perugia eine ähnliche Instrumentengruppe an: Flöte, Geige, Kniegeige, Laute und Zinken. Die frühere Zeit scheint auch hier absonderliche Zusammenstellungen geliebt zu haben. In der Akademie zu Florenz hängt ein sehr altes Bild des Giotto-Schülers Spinello Aretino (1318—1410) mit der folgenden interessanten Gruppe: Bratsche, Flöte, Laute, kleine Pauken und Dudelsack. Drei Lauten, Psalterium und Portativ vereinigt Niccolo di Maestro Pietro (wirkte 1394—1419) auf einem Bild der Akademie zu Venedig. Andrea Schiavone (gest. 1582) läßt auf seinem Parnaß in der Münchener Pinakothek die Musen auf folgenden Instrumenten spielen: Portativ, Lyra und drei Hörnern oder Zinken dieser Arten. Im Verein mit



Sängern sind mehrere Instrumente nicht selten dargestellt. In der Vorhalle von S. Annunziata zu Florenz sieht man eine Freske des Roselli oder Pocchetti, Vision eines Florentiner Doktors der Medizin, die ihn veranlaßte, das Ordenskleid zu nehmen. Ihm erscheint Maria umgeben von musizierenden Engeln; einige singen aus Stimmbüchern, andere spielen Laute, Triangel, Langflöte, merkwürdigerweise ohne in die Noten zu blicken. Interessanter als die Darstellung selbst ist der, wenn ich mich recht ent-

sinne, in einer Inschrift angegebene Anlaß dazu. Er zeigt, was für Macht man der Musik damals zuschrieb. Höchst amüsant ist ein Bild des Giov. Boccati di Camerino in der Pinakothek zu Perugia, angeblich Madonna mit Engeln. Der Maler führt uns in den Probesaal eines Kirchenchors. Die Engel sitzen im Halbkreis auf Bänken, wie in der Schule, und singen aus Stimmbüchern; Harfe und Laute dienen zur Begleitung. Man mag vielleicht annehmen, daß die beiden Instrumente hier nur zur Stütze des Gesanges mitwirken, durch ab und zu gespielte Akkorde dafür sorgen, daß der Chor nicht detoniere. Die Instrumentenspieler sehen nicht in die Noten (vgl. Fresko in S. Annunziata), sie mögen als ständige Begleiter das Stück wohl schon auswendig kennen; zudem wäre kein rechtes Verhältnis zwischen der ziemlich beträchtlichen Zahl der Sänger und den beiden schwachen Instrumenten, als daß man annehmen könnte, sie seien ein unerläßlicher Bestandteil. Anders liegt der Fall in einem zweiten Madonnenbild dieses Meisters in der nämlichen Gallerie. Auf diesem sieht man eine Anzahl Engel, von denen fast alle Instrumente spielen, nur einige singen gleichzeitig. Ein reiches Orchester ist hier aufgeboten. Geigenartige Instrumente, Laute, Harfe, Dudelsack, Portativ, Hackbrett mit plectrum geschlagen, Harfe, Tamburin und kleine Cymbeln tönen zusammen. In diesem Falle sind sicherlich die Instrumente nicht bloß beim Einstudieren und zur Stütze verwendet, sie bilden einen wesentlichen Bestandteil des Klangkörpers. Es ist auffallend, daß schon in sehr früher Zeit derartig reich besetzte Orchester gar nicht selten auftauchen. In der Münchener Pinakothek zeigt ein Bild des Lippo Memmi (1290—1356) singende Engel, denen das folgende Orchester beigegeben ist: Portativ, Bratsche, Lauten, Harfe, Flöten, große und kleine Trompeten, Tympani, Handtrommel und Cymbeln. Albrecht Altdorfer (1480—1536) malt auf einer »Maria in der Glorie« in derselben Sammlung Sänger und Spieler der folgenden Instrumente: Portativ, Streichinstrumente, auch Gamben, Lauten, Harfen, Flöten und Posaunen. Jacobello dell Fiore (gest. 1439) läßt in seinem »Paradies« (Akademie in Venedig) die folgenden Instrumente zum Gesang erschallen: Portativ, Bratsche, Laute, kleine Harfe, zwei Psalteria und Tamburin. Eines der berühmtesten Kunstwerke, die singenden und spielenden Engel auf der Sängertribüne von Luca della Robbia im Dommuseum zu Florenz, sind hier einzuordnen. Auch hier singen merkwürdigerweise wiederum die Sänger aus Stimmbüchern, während die Instrumentenspieler keine Noten haben. Zwei lange Trompeten, eine kurze, gewundene Trompete, eine Flöte, eine Harfe, Zithern, Portativ, Laute, fünf Tamburins, eine Anzahl kleine Cymbeln oder Handschellen, kleine Handpauken bilden das Orchester. Kaum minder bekannt sind die musizierenden Engel des Beato Angelico in Florenz; auf mehreren Bildern hat er eine Engelschar mit den verschiedensten Instrumenten ausgestattet. Eines der schönsten Denkmäler der Renaissance, die Fassade von S. Bernardino in Perugia (1461 erbaut), ist als eines der wichtigsten Beispiele hier zu erwähnen. Sie zeigt auf einer Anzahl von Reliefs musizierende Mädchen. Zwei Gruppen sind einander gegenüberstehend in je sechs Feldern angeordnet, nämlich: Laute, Tamburin, Geige, Zither, zwei kleine Pauken, Triangel; gegenüber: Flöte, Laute, Tamburin, Geige, Triangel und kleine Pauken. Über dem Portal schweben singende Engelchöre, von denen nur die Köpfe sichtbar sind, und dazu gesellt sind auf der einen

Seite: Dudelsack, lange Trompete, Portativ und Flöte, korrespondierend auf der anderen Seite: kleine Trompete (?), lange Trompete, Portativ und kleine Cymbeln (?); die letzte Gruppe ist nicht ganz deutlich zu erkennen. Aus etwas späterer Zeit sei hier Domenichino's (1581—1641) »Triumph Davids« im Casino Rospigliosi in Rom eingereiht. Man sieht darauf singende Mädchen, begleitet von Langflöte, langer Trompete, Posaune, zwei Tamburins, Triangel und anderen Instrumenten, die schlecht zu erkennen sind.

Einige andere Beispiele für Verwendung reicher instrumentaler Mittel mögen hier folgen:

Ca. 1380: Miniatur im Lectionarium des Cuno v. Falkenstein in Trier, Engelkonzert: Harfe, Psalterium, Viola, Diskantgeige, Laute, Mandoline, gedrehte Laute, Flöte, Schalmei, Doppelflöte, Orgel, Trompete, Trommel und Pfeife, Triangel, Dudelsack, Glockenspiel, geschwungene Glocken, Becken, Pauke[1]).

Dazu halte man, was Eustache Deschamps in einer Ballade auf den Tod Machaults schreibt, um zu erkennen, wie reich die Zeit vor 1400 instrumentale Mittel verwertet:

Rubebes, leuths, vielles, syphonie,
Psalterions, trestous instruments coys,
Rothes, guiterne, flaustes, chalemie,
Traversaines, et vous, nymphes de boys,
Tympanne aussi, mettez en euvre dois,
Et le choro n'y ait nul qui replique.
Faictes devoir, plourez, gentils Galois,
La mort Machaut, le noble retorique.

Bilder der alten Sieneser Meister zeigen oft ähnliches, so z. B. in der Opera del Duomo in Siena eine Madonna mit Engeln des Mo. Gregorio: Harfe, 2 kleine Handpauken, Geige, Laute, Langflöte, Psalterium, kein Gesang; in der Pinakothek zu Siena eine Madonna des Bernardino Fungai in zwei Gruppen:

Laute, Tamburin, 2 Langflöten,
Harfe, Triangel, Bratsche, kleine Handpauken } außerhalb ein Psalterium, kein Gesang.

Kupferstichsammlung in Siena Nr. 103: Ein italienisches Blatt, darstellend Apoll und die Musen, wie es scheint. Darauf ein großes Instrumentalkonzert:

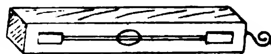
Portativ, Gamben, Geigen, Lauten, Guitarre, Tamburin, Triangel u. a.

Auf der Ausstellung Alt-Sieneser Kunstwerke zu Siena i. J. 1904 sah ich ein Bild des Giovanni di Paola (15. Jahrh.) aus der Collegiata di Asciano. Die Engel singen und spielen auf folgenden Instrumenten:

Psalterium, gewundene Zinken, Flöten, Lauten, Portativ, Tympani, Dudelsack, ein eigenartiges Instrument mit Drehrad (Drehleier), Harfe, Tamburin u. a.

Die Wiener Hofbibliothek enthält (Nr. 8187) das 1368 vollendete Evangeliarium des Joh. v. Troppau »dessen künstlerische Ausstattung als glänzendste Leistung der Zeit auf deutschem Boden bezeichnet werden kann.« So urteilt Janitschek darüber in seiner »Geschichte der deutschen Malerei«, in der er eine Abbildung daraus bringt, die Initiale L. Am Rande sind musizierende Engel dargestellt. Sie spielen:

Harfe, Bratsche, Psalterium, Bratsche, großes lautenähnliches, aber kastenartiges Instrument; Tympani (nicht ganz deutlich), Laute und ein Instrument das wie Trumscheit aussieht:

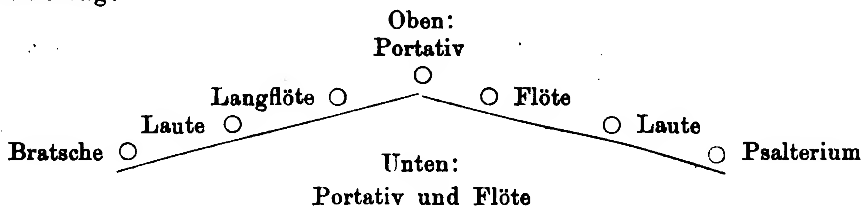



1) Erwähnt von Aldenhoven in seiner Geschichte der kölnischen Malerschule. S. 380.

2) Erwähnt von Joh. Wolf, Gesch. d. Mensuralnotation I, 155.

Noch eine Reihe anderer Darstellungen, die später unter anderem Gesichtspunkt zusammengestellt sind, gehört auch hierher. Betrachtet man die ganze Reihe der hier aufgeführten Beispiele im Zusammenhang, so wird das folgende klar: In allen Jahrhunderten von 1300 an stellen die Künstler Gruppen von Sängern dar, die von einem sehr reichen Orchester begleitet sind. Dürfen wir daraus den Schluß ziehen, daß solche Orchester tatsächlich bestanden haben und allgemein üblich waren? Wir haben keinerlei Grund anzunehmen, daß die Maler sich etwas zusammenphantasierten, zumal da sehr ähnliche Darstellungen sich auf Bildwerken der verschiedensten Herkunft und ganz verschiedener Zeitalter zeigen. Man wird also bis auf weiteres wohl die Existenz einer reichen Instrumentalmusik in jenen Zeiten anzunehmen haben. Eine Einschränkung wäre vielleicht denkbar. Wenn etwa ein Maler wie Beato Angelico in der höchsten Ekstase der religiösen Empfindung sein Paradies auftut und die Scharen der selig dahinschreitenden Engel zeigt, Gesang und Spiel von allen Seiten her erschallen läßt, so braucht man eine solche Darstellung natürlich nicht wörtlich zu nehmen und braucht nicht die Zahl der musizierenden Engel abzuzählen. In der Ekstase werden leicht aus zehn hundert gemacht. Aber solche Fälle sind nur seltene Ausnahmen.

Es ist nun noch eine Anzahl von Darstellungen anzuführen, auf denen das Orchester gruppenweise verteilt rechts und links aufgestellt ist, also in Art eines Doppelchors. Schon im 14. Jahrhundert hat ein unbekannter venetianischer Maler auf einem Krönungsbild in der Akademie zu Venedig die folgende Anordnung:

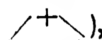


also ein größeres Orchester mit Portativ, das wiederum in zwei Gruppen zerfällt und eine kleine Gruppe, Portativ und Flöte.

Ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert stammt ein Bild des Jacopo Avanzi in der Pinakothek zu Bologna, auf dem zwei Gruppen musizierender Engel zu sehen sind. Nur Instrumente, kein Gesang.

Rechts: zwei Trompeten, zwei Lauten, Psalterium, Bratsche, Doppelflöte.
Links: „ „ „ „ „ „ „

In der Capella dei Pellegrini zu Assisi ist ein zum Teil schon zerstörtes Fresko des Anton. de Foligno (1400) zu sehen, auf dem auch zu beiden Seiten je ein Orchester aufgestellt ist; auf der einen: Geigen, Portativ, Tamburin, Laute u. a. die nicht mehr zu erkennen sind, ähnlich auf der anderen Seite. Filippino Lippi hat in der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom von 1487 an ein Fresko gemalt, Himmelfahrt, auf dem die musizierenden Engel, (kein Gesang) wie folgt verteilt sind:

Links.	Rechts.
Tamburin, Posaune, Engel, der Flöte bläst und gleichzeitig mit der andern Hand eine Art Bratsche streicht, sehr merkwürdige Zusammenstellung.	Doppelflöte, Triangel (hier viereckig ), kleine Harfe oder Zither (undeutlich).

In einer Kapelle der Kirche S. Pietro in Montorio zu Rom, von Schülern des Perugino ausgemalt, sieht man

rechts: Laute, Langflöte, Gambe, Triangel,
links: Tamburin, Gambe, kleine Trommel, Laute.

Auch hier anscheinend kein Gesang. Die schon beschriebene Fassade von S. Bernardino in Perugia ist hier wiederum zu nennen. Schließlich gehören hierher noch einige sehr merkwürdige Darstellungen, auf denen jedesmal drei Sänger von einem manchmal in Gruppen abgeteilten Orchester begleitet werden. Auf einem Bild des Meisters des Marienlebens (bis 1480) in der Münchener Pinakothek ist die Aufstellung der musizierenden Engel wie folgt:

Rechts: Drei Sänger, drei Bratschen, drei Lauten, drei Schalmeien, eine Posaune;
Links: Drei kleine Lauten, drei Schalmeien, drei Harfen.

Man beachte, daß alle Instrumente immer zu dreien spielen, nur die Posaune ist einfach besetzt, ferner, daß wie in unserem Orchester die Instrumente derselben Gattung auch zusammengestellt sind. Die Pinakothek in Bologna besitzt eine Anbetung des Kindes von Biagio Rupini (1490 bis 1530), darauf drei Sänger mit Noten, begleitet von Geige, merkwürdig geformter Trompete oder Zinken, Tamburin und Triangel. Im Basler Museum sieht man auf einem italienischen Altarbild des 15. oder 16. Jahrhunderts aus der Schule des Fra Filippi oder Botticelli drei Sänger, die aus einem Notenbuch singen, begleitet von zwei Instrumentengruppen; rechts: Geige, Harfe, Flöten und andere Instrumente, die nicht zu erkennen sind, links: Zinken oder Trompete und Bratsche. Das schon erwähnte Bild des Lorentino d' Arezzo (1482) gehört auch hierher: drei Sänger, begleitet von Bratsche, Schalmei, Laute und Tamburin. Schließlich ist hier zu erwähnen ein Fresko des Guido Reni (1574—1642) in S. Gregorio in Rom, von allen Darstellungen vielleicht die interessanteste und wichtigste, weil sie augenscheinlich nach dem Leben gemalt ist. Man sieht eine halbrunde Orgeltribüne. In der Mitte an der Brüstung stehen drei Sänger, links und rechts in zwei Gruppen das Orchester und zwar links: Posaune, Geige, Flöte, Tamburin, Laute, rechts: Posaune, Flöte, Geige, Zinken, Laute. Bemerkenswert ist ein Bild des Stefan Lochner im Kölner Museum: Das jüngste Gericht ist dargestellt. Am Eingang des Paradieses sind musizierende Engel in zwei Gruppen aufgestellt, und zwar:



Unten: Harfe, Laute, anscheinend Langflöte, Bratsche, Zither.
Oben: drei oder vier Sänger mit einem Notenblatt, Psalterium mit Plectra, Portativ, Laute und andere Instrumente, die schwer zu erkennen sind.

Schon sehr früh finden sich Darstellungen dreier Sänger.

Eine der wichtigsten Musikhandschriften, die von Coussemaker in seiner »L'art harmonique aux 12e et 13e siècles« eingehend behandelte Handschrift von Montpellier (Fac. de médicine Nr. 196) enthält unter zahlreichen Miniaturbildern auch einige auf Musik bezügliche. Folio 1 (reproduziert in dem genannten Werk von Coussemaker als Titelblatt): drei Sänger in geistlichem Ornat vor einem Notenpult. Andere Beispiele sind:

Geburt Christi des Hans Multscher (etwa 1400—1467), der in Ulm und Sterzing tätig war, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum: 3 Engel singen aus

einem Notenblatt ohne Instrumentenbegleitung. Das nämliche zeigt Perugino auf dem berühmten Triptychon der Londoner National-Gallery, Anbetung des Kindes: 3 Engel mit 3 Notenblättern; ebenso Botticelli auf der »Geburt Christi« in derselben Gallerie. Merkwürdigerweise liebt es Botticelli, mehrere Sänger ohne Instrumentenbegleitung darzustellen. Er ist in dieser Beziehung eine Ausnahme. Auf einem Madonnenbild der Borghese Gallerie in Rom läßt er rechts und links je drei Engel aus Notenbüchern ohne Instrumente singen; genau dasselbe zeigt der Kölner Meister Wilhelm auf einer H. Veronica mit dem Schweißtuch der Münchener Pinakothek. Stephan Lochner (Marienbild im Kölner Erzbischöfl. Mus.) zeigt wiederum drei Sänger mit Notenblatt, ebenso auf seiner »Madonna mit dem Veilchen« im Kölner Museum (Abb. bei Janitschek). Die Kölner Bilder sind überhaupt auffallend reich in Darstellungen dreier Sänger ohne, manchmal auch mit Begleitung. Zur letzteren Gruppe gehören die folgenden: Köln, Museum Nr. 187, mit Laute und Drehleier; Meister des Bartholomäus-Altars (Köln, Mus.) Christus und der ungläubige Thomas, wiederum mit Laute und Drehleier, ebenso das Mittelbild des Kölner Thomasaltars; Maria mit dem Kind im Himmelsgarten, rheinischer Meister um 1400 (Frankfurt, Städelsches Institut): zum Gesange dreier Engel spielt das Kind mit 2 Plektra auf dem Psalterium.

Die Kölner mögen diese dreistimmige Art des Singens ohne Instrumente oder mit wenigen Instrumenten aus den nahen Niederlanden übernommen haben. Aldenhoven erwähnt (S. 201) ein Bild aus der Lütticher Schule (etwa 1450) in der Kathedrale der Stadt S. Paul, auf dem drei Engel aus einem großen Buch singend dargestellt sind. In Palermo zeigt eine thronende Madonna des Niederländers Mabuse neben drei Sängern Laute und Langflöte.

Zu den allerschönsten derartigen Darstellungen gehört das große Christusbild des Hans Memling in Antwerpen (etwa 1450). Die Anordnung der musizierenden Engel ist die folgende:

Links:	Rechts:
Drei Sänger, Schalmei, Posaune, Laute, Trumscheit, Handorgel, Psalterium.	Drei Sänger, Bratsche, Harfe, Handorgel mit Blasebalg, Posaune, lange Trompete.

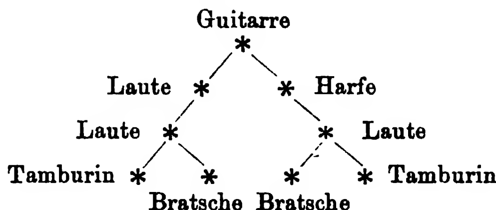
Aber nicht nur in Köln, auch anderwärts in Deutschland findet sich zur gleichen Zeit ähnliches. Das Berliner Kupferstich-Kabinett besitzt einen hervorragend schönen Holzschnitt von Lucas Cranach (etwa 1520): »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«. Unter einem großen Baume sitzt Maria mit dem Kinde und Josef. Auf einem Ast musizieren die Engel, drei Sänger aus einem Buch singend, drei Flöten.

Die Beispiele ließen sich leicht verzehnfachen. Es ist klar ersichtlich, daß die frühesten Darstellungen, mindestens vom 13. Jahrhundert an bis ins 16. hinein, immer drei Sänger aufweisen, nur selten einmal vier oder mehr. Was wir von der Musik dieser Zeit wissen, stimmt auch damit überein. Die Dreistimmigkeit war die Norm. Je näher das 17. Jahrhundert heranrückt, desto seltener werden Darstellungen dreier Sänger. Zeigen diese Darstellungen immer drei Sänger von einem ziemlich reichen, manchmal in Gruppen geteilten Orchester begleitet, so gibt eine andere Gattung Kunde von einem Solosänger mit Orchesterbegleitung. Solche Bilder erscheinen sehr wichtig für die Kenntnis vom begleiteten Sologesang in der Zeit vor 1600. Sologesang ist hier vielleicht nicht in unserem Sinne zu deuten; jedenfalls aber ist es interessant, schon aus früher Zeit Darstellungen zu finden, auf denen ein einzelner Sänger gegen Instrumente gestellt ist.

Lorenzo Veneziano (wirkte etwa 1357—79) hat eine heilige Katharina gemalt (Akademie in Venedig). Auf diesem Bilde sieht man deutlich einen Engel singen, während die anderen alle den Mund geschlossen haben. Sie spielen auf vier Lauten, zwei Zithern, zwei Langflöten und einem Portativ.

Höchst bemerkenswert ist ein Bild des Tibaldi Pellegrino (1527—81) in der Pinakothek zu Bologna, »le Pieride convertite in gazze«. Darauf sieht man eine Gruppe, die auf folgenden Instrumenten spielt: Cembalo, Cymbeln, Tamburin, Laute, große Gambe, Geige, Querflöte, Langflöte, gebogenes Horn. Alle haben den Mund geschlossen, nur die Lautenspielerin scheint zu singen. Das schon erwähnte Bild von Carpaccio (Akademie zu Venedig) ist hier wiederum anzuführen: Zinken, Laute und Viola d'amour spielen zusammen, der Lautenspieler allein zeigt halbgeöffneten Mund.

Der Dom zu Orvieto besitzt eines der herrlichsten Kunstwerke der Renaissance, die Freskenserie des Luca Signorelli über das jüngste Gericht. Auf einem der Bilder ist eine musikalische Darstellung angebracht. Über dem Gewimmel nackter Gestalten, die mit inbrünstigem Blick nach oben schauen, denen die Wonne des Paradieses offenbart wird, ist im Halbkreis eine Schar musizierender Engel aufgestellt, in folgender Anordnung:



Nur der oberste Engel mit der Guitarre singt, die anderen haben alle den Mund geschlossen. Im allgemeinen jedoch scheint es die Regel zu sein, daß der Lautenspieler singt, viel seltener der Spieler eines anderen Instrumentes.

Es sei schließlich noch angeführt, was Johannes de Grocheo (etwa 1300) in seinem Musiktraktat über die Instrumentalmusik seiner Zeit mitgeteilt hat[1]). Er nennt (S. 96) Trompeten, Rohrflöten, Pfeifen, Orgeln, Saiteninstrumente, Trommeln, Pauken, Cymbeln und Glocken, an anderer Stelle (S. 75) Hörner. Unter den Instrumenten stellt er die Saiteninstrumente am höchsten und nennt als solche: Psalter, Kithara, Leier, sarazenische Guitarre und Viola. Von allen diesen Instrumenten nennt er die Viola das vorzüglichste, da sie »der Fähigkeit nach die anderen Instrumente« in sich schließt.

»Mag auch das eine oder das andere mit seinem ernsten Tone mehr die Gemüter der Menschen bewegen, wie bei Festen, Speerspielen und Turnieren der Klang von Trommel und Trompete, so werden doch auf der Viola alle musikalischen Formen feinfühlender unterschieden.«

Wir erfahren ferner die nicht unwichtige Tatsache, daß ein guter Künstler auf der Viola nicht nur jeden cantus oder jede cantilena, sondern überhaupt jede musikalische Form spielen konnte.

1) Veröffentlicht von Johannes Wolf, Sammelbd. I, der I. M. G.

»Und diese Formen, die gewöhnlich vor den Reichen auf Festen und Spielen ausgeführt werden, lassen sich im allgemeinen auf 3 zurückführen, nämlich auf cantus coronatus, ductia und stantipes«.

Er nennt diese Arten »einfache oder volkstümliche Musik«, zum Unterschied von der »zusammengesetzten (künstlichen) und regelmäßigen« Musik, zu der er den discantus, motetus, rondellus, das organum, den conductus und hoquetus rechnet. Offenbar handelt es sich bei der Musik für die Viola um einstimmige Melodien, während die anderen Gattungen mehrstimmig sind. In betreff der Unterschiede zwischen cantus coronatus, ductia und stantipes sei auf die betreffenden Abschnitte in Wolf's Aufsatz (S. 91 bis 95, 97 f.) verwiesen.

Es sei auch an eine Hypothese Coussemaker's erinnert, der in seinem Werk über die mehrstimmige Musik des 12. und 13. Jahrhunderts die Ansicht ausspricht, daß in den frühen französischen Motetten die oft ohne Text geschriebenen tenores von Instrumenten gespielt worden seien. Diese Annahme scheint mir einer erneuten Prüfung wert im Lichte des sehr reichhaltigen Bildermaterials. Auch was Riemann in seinem Handbuch der Musikgeschichte (zweiter Teil S. 307 ff.) über Instrumentalmusik zum Gesang schon im 14. Jahrhundert sagt, gewinnt sehr an Wahrscheinlichkeit durch die Betrachtung des Bildermaterials. Was in den frühen italienischen Madrigalen nach Riemann von den Instrumenten gespielt wurde, als Einleitung oder Zwischenspiel, sieht in seiner reich melismatischen Weise sehr instrumental aus. Wir kommen auch so der Antwort auf die Frage näher, was denn eigentlich die vielen Instrumente gespielt haben.

Tanzmusik.

Eine Geschichte der Tanzmusik in den früheren Jahrhunderten ist bis jetzt noch nicht einmal in den gröbsten Umrissen versucht worden. Der Tanz selbst ist schon mehrfach einer eingehenden Betrachtung unterzogen worden, so noch in jüngster Zeit durch Oskar Bie und Karl Storck. Aber von der Musik, die man vor 1600 zu den Tänzen machte, ist viel schwerer etwas zu erfahren, als von den Tänzen selbst, da Niederschriften von Tanzmusik nicht gerade häufig sind und dasjenige, was wir besitzen, zum größten Teil noch in Lautentabulaturen versteckt daliegt. Auch hier kann eine Betrachtung der bildlichen Darstellungen vieles lehren, wenigstens was die Besetzung, Gruppierung der Instrumente angeht.

Es möge in flüchtigen Zügen skizziert sein, was mir zufällig in die Hand gekommen ist.

Zu den frühesten Tanzdarstellungen gehören die Drolerien auf mittelalterlichen Kunstwerken, von denen bei Erwähnung der kölnischen Bilder schon früher die Rede war. Oft sieht man ein einzelnes Instrument zum Tanze aufspielen, den Dudelsack (zumal beim Bauerntanz), die Bratsche, Flöte, Trompete und andere. Belege dafür sind im ersten Teil dieser Abhandlung gegeben worden. Interessanter sind Darstellungen, die mehrere Musikanten zeigen. Es sei hier auch erinnert an die beiden schon genannten Elfenbeinkästchen des Florentiner Museo nazionale, Tanzszenen, burgundische Arbeit des 14. Jahrhunderts. Auf dem einen sieht man zwei Schalmeien und Posaune, auf dem anderen Schalmei und Harfe. Ein veronesisches Bilderbuch des 14. Jahrhunderts im Wiener kunst-

historischen Museum zeigt sehr zahlreiche Miniaturen, die kulturgeschichtlich höchst interessant sind. Darunter ist ein Blatt, bezeichnet *Sonare et balare*: Ein höfisches Paar beim Tanze, zu dem drei Musiker mit zwei Schalmeien und einem Dudelsack aufspielen. Eine schöne Abbildung dieser wichtigen Illustration ist zu finden im Wiener Jahrbuch, Bd. 16. Die Florentiner Akademie besitzt ein Florentiner Hochzeitsbild (wahrscheinlich 15. Jahrh.). Auf einer erhöhten Plattform sitzen die Spielleute, drei Trompeter und ein Posaunist. Die Paare promenieren zu dieser Musik, vielleicht ist eine stattliche Pavane gemeint.

Auf niederländischen Tapeten und Gobelins des 16.—18. Jahrhunderts, jetzt in den Wiener Kunstsammlungen, sind mehrfach Tanzszenen dargestellt. So sieht man z. B. auf dem Triumphzug Joäo de Castro's in der Stadt Goa (1538) vier Tänzer mit Tamburin und großer Trommel. Aus dem 16. Jahrhundert nennt das Inventar[1]) einen *Reigentanz der Hirten und Hirtinnen um einen Maibaum, unter dessen Schatten zwei Musikanten mit Trommel, Pfeiffe und Klarinette (? wohl Schalmei) sitzen«*; aus dem 17. Jahrhundert: »*Mohr mit seinen Frauen im Freien an der Tafel. Vorne rechts ein tanzendes Paar, hinter demselben ein europäisch gekleidetes Orchester* (ohne nähere Angabe). Das Verzeichnis der italienischen Handzeichnungen in der Albertina[2]) zu Wien nennt (Scuola Venetiana 71) ein ländliches Fest von Domenico Campagnuola aus Padua (gest. 1456): *eine vornehme Gesellschaft tanzt auf der Wiese einen Reigen. Die Musikanten rechts in einer jonischen Halle.*

Eine der schönsten und für die Geschichte des Tanzes wichtigsten Darstellungen ist eine Wandmalerei im Schloß Runkelstein, wohl aus dem 14. Jahrhundert stammend[3]). Zu einem höfischen Reigentanz von Herren und Damen spielen zwei Lauten auf. Die Münchener Pinakothek besitzt ein Bild von Joh. Rottenhammer (1564—1623), tanzende Knaben darstellend[4]). Sie tanzen den Reigen, sich an den Händen fassend und im Kreise drehend. Dazu spielt eine Laute und Gambe (Geige und Lyra liegt am Boden). Eins der schönsten und interessantesten alten Blätter ist die Musik der »Hochzeitstänzer« von Heinrich Aldegrever (etwa 1502 bis 55), einem westfälischen Künstler. C. von Lützow, der das Blatt reproduziert[5]), führt dazu die folgenden Äußerungen Woltmann's an:

»Damen und Herren in den prächtigen, faltenreichen, geschlitzten Kostümen der Zeit ziehen paarweise an uns vorüber, sich unterhaltend, sich umschlingend und küssend, voran ein Herold mit Fackelträgern, Trompetenbläser am Schluß ..... Solche Züge mochten damals auf den Gassen der westfälischen Städte zu sehen sein.«

Bei v. Lützow sieht man u. a. auf einem Kupferstich drei prächtige Bläser aus dieser Serie, zwei Trompeter und einen Posaunisten. Jost Amman bringt in seinem schon erwähnten Holzschnittwerk über Stände und Handwerker (1568) auch ein Blatt, betitelt: »*Drey Geiger*«. Die drei Musikanten spielen Bratsche, Gambe und Baß. Darunter setzte Hans Sachs die folgenden Verse:

---

1) Jahrb. Wien, II. Inventar der Niederländ. Tapeten und Gobelins . . . von Dr. Ernst Ritter von Birk.

2) Jahrb. Wien. Bd. 12.

3) Sehr gute, farbige Reproduktion in Janitschek's Gesch. d. deutsch. Malerei, S. 198.

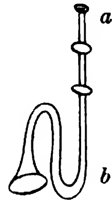
4) Reprod. bei Janitschek a. a. O.

5) Gesch. d. deutsch. Kunst. Der Holzschnitt und Kupferstich, S. 211.

»Die Geigen wir gar künstlich ziehn,
Daß alle Schwermütigkeit muß fliehen,
Wie sie erklingen künstlich ganz
An einem adelichen Tanz« . . .

Den Ausdruck »adelichen Tanz« möchte ich besonders betonen. Bei den Unterhaltungen des niederen Volkes spielen, wie es scheint, vorzugsweise Blasinstrumente. Ein anderes Mal erwähnt Amman drei Spielleute mit Flöte, Gambe, Harfe.

Hermann Julius Hermann (»zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der d'Este in Ferrara«, Jahrb. 21, Wien) bringt u. a. schöne Heliogravüre Reproduktionen von Miniaturen des Taddeo Crivelli in der Bibel des Herzogs Borso, jetzt in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este. Bei S. 152 findet man Darstellungen eines Reigentanzes. Sechs junge Mädchen und Männer gehen im Kreise umher, einander an den Händen fassend, einige singen, wie deutlich an der Öffnung des Mundes zu sehen ist. Drei Mädchen sitzen zur Seite und schauen zu. In der Vorhalle stehen die Musiker, zwei Schalmeienbläser und ein Bläser mit großem Instrument, das ich am ehesten für eine Posaune halten möchte (er faßt es mit der linken Hand bei *a*, mit der rechten bei *b*). Die Miniatur schmückt Bd. I, fol. 280 der Bibel. Sie ist das Titelblatt zum Buch Ecclesiastes und stellt einen Tanz vor König Salomo dar; eine der schönsten Miniaturen. Hermann in seiner Beschreibung der Miniaturen (S. 159) nennt die drei Bläser Trompeter. Er irrt sicherlich, wie jeder Musiker auf einen Blick sehen kann.



Sehr merkwürdig ist Nr. 100 der Pinakothek in Perugia, von Carloni (16. Jahrhundert) »Trionfo de Rebecca«. Man sieht eine ländliche Szene, einen langen Zug, Reigentanz, Hand in Hand stehen die Tänzer im Kreis. Dazu zwei Gruppen von Musikanten. Auf der einen Seite ein Schalmeibläser, der mit der andern Hand eine kleine Trommel schlägt (man erinnere sich an das gleiche auf dem Bild des Carpaccio), und ein anderer, der ein klarinettenähnliches Instrument spielt. Gegenüber auf der anderen Seite ist die folgende Gruppe aufgestellt: gewundenes Horn oder Zinken, Dudelsack, eine Art von Becken und Triangel. Hier ein Beispiel für eine Tanzmusik ländlicher Art, die ganz entschieden Charakter hatte und nicht übel mag geklungen haben. Ein Trio von Blasinstrumenten, dazu der Dudelsackbaß und die rythmischen Schläge der Schlaginstrumente.

Offen bleibt hier die Frage, ob die beiden einander gegenüberstehenden Gruppen auch musikalisch eine Bedeutung haben, etwa in Art eines Doppelchors, oder ob sie nur aus malerischen Rücksichten, der bildlichen Komposition, der Raumverteilung und Symmetrie halber so aufgestellt sind. Diese Frage taucht häufig auf, da die älteren Maler es liebten, besonders eine größere Anzahl von Instrumentenspielern in zwei getrennten Gruppen aufzustellen. Es wird also jeder Fall für sich zu betrachten sein; manchmal mag man zu einer bestimmten Antwort gelangen.

Bei großen Festlichkeiten in den Palästen der Fürsten wurde natürlich auch ein größerer Aufwand an Musik getrieben. Die Gallerie im Haag besitzt ein Bild von Frans Francken II (1581—1642) und Frans Pourbus d. J. (1569—1622): »Ball am Hofe des Erzherzogs Albert und der Isabella«.

Auf einer Seitentribüne sitzt eine reicher besetzte Musikkapelle; die Einzelheiten sind leider etwas undeutlich. Von dem großen Prunkfest, das 1581 von Heinrich III. v. Frankreich zur Vermählung seiner Schwester gegeben wurde, haben wir genaue Nachrichten. Das bekannte »ballet de la reine«, wohl die größte Schaustellung der Art, wurde damals aufgeführt. Ambros[1]) beschreibt es genau. Kupferstiche sind erhalten, die von der Szenerie, dem ganzen Schauspiel eine Vorstellung geben. Eine Darstellung daraus habe ich gesehen[2]), sie zeigt als Tanzmusik Harfe, lange Trompete, Laute, Gambe. In der Kuppel des Ballsaales waren zehn Musikbanden aufgestellt, Gruppen von Oboen, cornetti, Posaunen, Gamben, Lauten, Harfen, Flöten. Dazu wurde von den agierenden Personen noch viel Musik gemacht auf den verschiedenen Instrumenten, die teilweise zum Gesang gespielt wurden. Solche Darstellungen jedoch erscheinen mir von minderer Wichtigkeit, weil sie seltene Ausnahmefälle darstellen. Viel wichtiger ist es, zu wissen, was gemeinhin üblich war.

Wir wissen, daß die Tanzmusik, die Fest- und Unterhaltungsmusik überhaupt, soweit sie instrumental war, von den Stadtpfeifern besorgt wurde, also von zünftigen Musikanten, die man aber nicht eigentlich als vornehme Künstler ansah. Wie die Stadtpfeifer musizierten, wird durch viele Bilder und Stiche anschaulich gemacht. Ist erst einmal ein reichhaltiges Bildermaterial darüber zusammengebracht, so wird eine ziemlich genaue Einsicht in diesen Teil der Musik kaum ausbleiben, wenn man noch hinzu nimmt, was archivalische Studien ergeben. In dieser Hinsicht sei auf Sandberger's Beiträge zur Biographie Haßler's verwiesen, die kürzlich als Einleitung zu dem neuesten Haßler-Bande in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern erschienen sind. Wir erfahren darin genaue und interessante Nachrichten auch über die Stadtpfeifer von Nürnberg und Augsburg. Was Nürnberg angeht, so möchte ich auf eine große Bilderpublikation aufmerksam machen, die Alt-Nürnberg nach alten Stichen schildert[3]). Betreffend Augsburg schreibt Sandberger (S. LVI) bei Erwähnung der Tänze und Festlichkeiten im Augsburger Tanzhaus:

»Höchst interessante Bilder dieser Veranstaltungen, zu welchen die Stadtpfeifer mit Zinken und Posaunen, Schalmeien, Dudelsäcken und Zithern aufspielen, finden sich heute noch etwa aus dem Jahre 1500 in der Sammlung des Augsburger historischen Vereins.«

Ich habe sie leider nicht zu Gesicht bekommen. Sollte die vorliegende Skizze jedoch einmal weiter ausgebaut werden, dann wären diese Augsburger Bilder natürlich auch zu berücksichtigen.

Überhaupt wären Wand- und Fassadenmalereien an alten »Tanzhäusern«, die sich mehrfach erhalten haben, zu untersuchen. An dem Basler Tanzhaus z. B. sah ich manche interessante Tanzszene; die Fassadenmalerei dazu ist von Holbein entworfen worden. Auch das schöne Titelbild von Jost Amman's schon genanntem Bilderbuch (1568) sei hier erwähnt. »Drey Pfeiffer« spielen auf Querflöte, gebogenem Zinken und dicker Langflöte:

1) Gesch. d. Mus. Bd. IV, 216ff.

2) Reproduziert in d. Zeitschr.: Musica e musicisti. 1905. p. 543.

3) In Einzelheften während der letzten Jahre in Nürnberg erschienen. Titel ist mir leider nicht bekannt.

»Mit gar lieblicher Melodey
So pfeiffen wir hie alle drei
Mit Schwegel, Zinken und zwerchpfeiffen . . .«

beginnt das Verslein darunter.

Eine andere Quelle der Kenntnis von Tanzmusik sind die Bilder, die den Tanz der Salome darstellen, von alters her ein beliebtes Thema. Musik ist meistens dabei. Ich habe nach dieser Klasse von Bildern keine besonderen Nachforschungen angestellt. Was ich zufällig gefunden habe, sei jedoch hier vermerkt:

Florenz. S. Croce. Giotto. Bratsche und Harfe.
Florenz. Akademie. 14. Jahrhundert. Bratsche.
Berlin. Kupferst. Kab. Israel von Meckenem († 1503). Drei Trompeter.
Hans Schäufelin. Großer Mömpelgarder Altar. Pauken und Trompeten. S. Jahrb. Wien, Bd. 17. Blatt 75.

Es sei schließlich auch daran erinnert, was die literarischen Denkmäler über die Tanzmusik sagen. In seinem schon erwähnten Aufsatz: Die Musikästhetik der Échecs Amoureux (Slbd. d. I.M.G. VI) druckt Hermann Abert einen Abschnitt aus diesem Gedicht ab, der die Schilderung von Spielen und Reigen der Götter im Garten des Liebesgottes enthält. Wir erfahren, daß man zum Tanz gern die hohen Instrumente aufspielen ließ:

Et quand ils voulaient danser
Et faire grans esbattements,
On sonnait les haulz instruments,
Qui mieux aux dansez plaisoient,
Pour la grande noise qu'ils faisoient.

La peiust on oir briefement
Sonner moult de renuoisement,
Trompez, tabours, tymbrez, naquaires,
Cymballes (dont il n'est mes guaires),
Cornemusez et chalemelles
Et cornes de fachon moult belles.

Manchmal aber, wenn man sanftere Musik wünschte, spielte man die tieferen Instrumente

Quant mendre noise demandoient,
Flasoz fleutes et douchaines,
Qui sont moult doncles et moult saines,
Et tels autres instruments bas
Dont moult est plaisans li esbas.

Bemerkenswert ist, daß der Verfasser zum Tanzen, wenn es sich um lebhafte Tänze *»grans esbattements«* handelt, nur Blas- und Schlaginstrumente aufspielen läßt. Die Streich-, Zupf- und Tasteninstrumente kennt er zwar auch, sie sind jedoch nur bei den Spielen, den langsamen Reigen genannt. Er erwähnt die »ros (rotta?) d'Allemaigne, vielles, harpes, psalterion, glisternez, rebeblez et rotez qui faisaient moult doulcez nottez«. Stärkeren Ton als diese sanften Instrumente haben nach seiner Angabe die Orgeln. Auch bei Ambros (Musikgesch. II, 545 ff.) vergleiche man Zitate aus den Gedichten des Königs von Navarra und des Spaniers Hita Juan Ruiz.

Ein Thema, das immer wiederkehrt, sind die Kinderreigen und Tänze, zu denen meist von den Kindern selbst die Musik besorgt wird. Bei der Häufigkeit und auffallenden Ähnlichkeit derartiger Darstellungen von ganz verschiedener Herkunft wird man wohl annehmen müssen, daß früher der Kindertanz höhere Bedeutung hatte als jetzt. Der Klassiker dieser Darstellungen ist Hans Holbein. Besonders unter seinen Holzschnitten, als Initialen z. B., gibt es ganze Serien solcher Tanzgruppen von entzückender

Anmut. Meistens spielt ein Instrument auf, der Dudelsack, die Trompete, die Flöte, Tamburin, Trommel oder auch die beliebte Verbindung: Langflöte und kleine Trommel von einem Spieler gespielt, wiederholt sich oft. Einmal musizieren zwei Knaben auf Horn und Dudelsack, ein andermal drei. Woltmann erwähnt in seiner Holbein-Biographie derartige Serien, noch eingehenderes berichtet Passavant in seinem »Le Peintre-Graveur«, das zu den wichtigsten Quellenwerken für die Geschichte des Holzschnitts und des Kupferstichs gehört. So erwähnt Passavant[1]) z. B. Holbein's sehr zahlreiche Initialen mit Kinderspielen, seine Illustrationen zum neuen Testament, 1523 bei Adam Petri in Basel erschienen. Unter den Initialen dazu zeigt z. B. der Buchstabe D ein Kind den Kontrabaß spielend, ein anderes D einen kleinen Flötenbläser. Doch sind diese Darstellungen durchaus keine Spezialität Holbein's. Sie finden sich um diese Zeit oft auch bei anderen Meistern. Passavant zählt unter den Holzschnitten von Hans Burgkmaier auch Initialen mit spielenden Kindern vom Jahre 1521 auf. Darunter zeigen die folgenden musizierende Kinder:

A Zwei Zinkenbläser. B Dudelsack und »tympanon«.

H »double chalumeau«, wohl Doppelflöte gemeint.

X Fünf Kinder, darunter zwei musizierende, ohne nähere Angabe.

Auch aus Italien erfahren wir ähnliches. Passavant[3]) beschreibt eine Anzahl von Stichen des Reverdino (tätig etwa 1540) mit Darstellungen von Kindertänzen; auf einem Kupferstich des Altobello de Melloni[4]) (tätig etwa 1520) sieht man sogar: *quatre amours faisant la musique*: *cornemuse*, *guitarre*, *violon*, *fifre et tambour*. Man beachte wiederum Flöte und Trommel als zusammengehörig. Die Klangmischung dieser fünf Instrumente mag ihre Reize gehabt haben: Flöte und Violine melodieführend, der Dudelsack als Baß, die Guitarre oder Laute akkordisch ausfüllend, die Trommel rythmisch belebend. Im Gebetbuch des Kaisers Maximilian[5]), mit Zeichnungen von Dürer und anderen Künstlern sieht man einmal (Blatt LVII) zwei Putten auf Doppelflöte und Laute spielen. Aus späterer Zeit seien nur noch einige Beispiele genannt. In der Münchener Pinakothek hängt ein Bild von Joh. Rottenhammer[6]) (1564—1623), tanzende Knaben darstellend. Es ist für die Geschichte des Tanzes wichtig. Man sieht einen Reigen, die Kinder haben einander an den Händen gefaßt und tanzen alle im Kreise umher. Dazu spielen Laute und Gambe auf, Geige und Lyra liegen am Boden. In der Kasseler Gallerie zeigt Cornelius van Poelenburgh (1586—1667) einen Triumph des Amor: Zum Tanz der Putten spielt ein Dudelsack auf.

Von Franz Wouters (1612—59) sieht man in der Gallerie zu Hampton-Court einen Amorettentanz. Reigentanz der Kinder, dazu vier Putten mit kleiner Trommel (ein Schlägel), ähnlich wie Tamtam, Querflöte, Horn (undeutlich) und Tamburin. In einer Abhandlung »Aus Rubens' Zeit und Schule« (Jahrb. Wien, 24) läßt sich Gustav Glück über den Gegenstand wie folgt aus:

1) Le peintre-graveur. III, 375.
2) Le peintre-graveur. III, 281, No. 130.
3) Le peintre-graveur. VI, 113.
4) Le peintre-graveur. V, No. 2.
5) Jahrb. d. kunsthist. Slg. des Kaiserh. Wien, III.
6) Abgebildet in Janitschek's Gesch. d. deutsch. Malerei (?)

»Der Amorettentanz ist ... ein Lieblingsstoff von Wouters erstem Lehrer Peter van Avont, dessen Spezialität die Darstellung von Kindergruppen war, und dem man deshalb den Namen eines »vlämischen Albano« gegeben hat ..... Eine Fülle von Beispielen dieses Typus bilden die Kinderfriese auf der Decke des Bankettsaales im Palaste zu Whitehall, die Wouters vielleicht in Rubens Werkstatt hatte entstehen sehen. Auch Rubens entzückende tanzende Kinder auf dem berühmten Venusfest der Wiener Galerie können ihm als Vorbild gedient haben. Solche Motive haben Rubens Schüler mit Vorliebe ihrem Meister entlehnt, am glücklichsten vielleicht der Bildhauer Lukas Faydherbe in seinen höchst anmutigen Elfenbeinschnitzereien[1].«

Von dem genannten Albani ist einer der schönsten Amorettentänze in der Dresdner Galerie zu sehen. Oben musizieren drei Putten: Schalmei, Tamburin, Triangel.

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daß Darstellungen musizierender Kinder alltäglich waren. Wir wissen, daß Knaben in den Kirchenchören unentbehrlich waren und oft Aufgaben lösen mußten, die an die Kunstfertigkeit keine geringen Anforderungen stellten. Auf Grund der bildlichen Darstellungen möchte man das gleiche auch für die Instrumentalmusik annehmen. Zum Überfluß ist eine Reihe von Darstellungen erhalten, die uns Kinder (beim Musikunterricht) aufweisen, oder in der Familie musizierend, ganz realistische Szenen, bei denen keinerlei Verdacht einer allegorischen Darstellung aufkommen kann, wie etwa bei Putten als Amoretten verkleidet u. dgl. Die bekannten Reliefs des Luca della Robbia für die Sängertribüne des Florentiner Doms zeigen in höchst realistischer Weise die Kinder singend und spielend. Auf einem Bruchstück davon, das mir zufällig vorliegt, sieht man zu Füßen der halberwachsenen Mädchen zwei kleine Kinder sitzen, die anscheinend nachahmen, was sie vor sich gesehen haben, sie taktieren mit der Hand. Rechts unten hält der kleine Bursche die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger in die Höhe, die linke liegt offen im Schoße, als wenn er mit dem Zeigefinger der anderen Hand in den linken Handteller schlagend den Takt markieren wollte. Die Kasseler Galerie besitzt ein Bild von Frans Hals (etwa 1580—1666), zwei musizierende Knaben darstellend. Beide singen aus einem Buche, der eine hält eine Laute in der Hand und schlägt Takt. Ein Familienbild des Nikolaus Knupfer (Utrecht, 1603—60) in der Dresdner Galerie zeigt die Eltern mit drei Kindern um den Tisch herum aus Notenblättern singend; das kleinste Kind bläst Flöte, nur mit einer Hand gehalten wie man auf Bildern dieser Zeit häufig sieht (in der Dresdner Galerie z. B. auf Rubens' »Merkur und Argus«, Dav. Ryckaert's (1612—61) »Alt und Jung«). Im Amsterdamer Rijksmuseum sieht man zwei Bilder von Jan Steen (etwa 1625 bis 79) »Katzentanzstunde«, ein Mädchen bläst die Oboe dazu und ein Familienbild: um den Tisch herum stehen der Vater mit der Geige, er scheint auch zu singen, zwei Frauen, die von Noten singen, die Söhne, die Querflöte und Dudelsack blasen. Ein ähnliches Familienbild des Jan Steen besitzt auch das Museum im Haag.

Schließlich denke man daran, daß auf vielen Bildern die musizierenden Engel zum großen Teil Kinder sind. Dies alles zusammengenommen drängt zu der Ansicht, daß im 16. und 17. Jahrhundert dem Musikunterricht der Kinder eine viel größere Bedeutung beigemessen wurde als jetzt. Was man von dem Musikunterricht in den Schulen weiß, bestärkt noch in dieser An-

1) Vgl. Chr. Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance, S. 39.

sicht. Mancherlei wertvolles Material dazu hat Sandberger in seinen »Bemerkungen zur Biographie H. L. Haßler's« beigebracht; auch eine neuere Dissertation von Sannemann ist diesem Thema gewidmet.

Verwandt mit den Darstellungen von Tanzmusik sind diejenigen, die

Musik bei Gelagen, Festen, Prozessionen, Militär- und Marschmusik

aufweisen. Bei Festmahlen sieht man manchmal Darstellungen der Tafelmusik, so z. B. auf Miniaturen des 15. Jahrh. in der Pariser Bibliothèque nationale[1]) einmal: Bratsche und Laute, ein anderes Mal lange Trompete und ähnliches Instrument, die eine nach oben, das andere nach unten gehalten. Diesen merkwürdigen Gegensatz in der Haltung des Instruments habe ich bei mehreren Darstellungen gefunden.





Daß der Organist auch im Hause bei Festlichkeiten auf der Orgel spielte, ist früher schon erwähnt worden. Jost Amman's Bilderbuch über Stände und Handwerker ist dabei schon zitiert worden. Noch manche andere Blätter dieses Buches geben erwünschte Auskunft. Ein Blatt ist überschrieben: »Harpffen und Lauten«. Man sieht drei Musiker mit Harfe, Laute, Posaune. Hans Sachs schreibt sein Verslein darunter:

»Wir schlagen nach der Tablatur,
Nach der Noten rechter Mensur
Daß die Lauten und auch die Harpff
Geben ihr Konkordanz fein scharpf

Mit geschwinden leufflein auf und nieder
Nach des Gsangs art hin und wieder
Sing wir carmina mit dem Mund,
Orpheus die schöne Kunst erfund.«

Soll das bedeuten, daß der Lauten- und der Harfenspieler ab und zu in lebhaften Koloraturen sangen?

Passavant erwähnt (Bd. IV) einen Stich des Meisters H. S. v. Jahre 1566: Banquet. Von den sechs Personen am Tische spielen zwei auf Flöte und Laute; außerdem noch ein Lautenspieler. In demselben Bande sind 15 Kupferstiche des Nicolas Solis genannt, die zum Gegenstand haben das Hochzeitsfest des Pfalzgrafen Wilhelm V. mit Renée von Lothringen. Davon enthalten vielleicht die folgenden musikalische Darstellungen:

Nr. 18. Te deum gesungen in der Kirche Notre Dame.
„ 22. Ball der Fürsten in München.
„ 23. Course à la bague sur la place de Munich.
„ 24. Bal travesti au palais ducal.

In der altisländischen Sage von »Sigurd dem Schweiger« (14. Jahrh.) wird ein Gastmahl geschildert[2]), bei dem die folgenden Instrumente spielen: Flöte, Posaune, Symfón (Klavier?), Salterium; später »*kommen auch Harfen, Geigen, Quinterna und Orgel dazu und einige sangen Zwiegesang*«. Der Zwiegesang, auf den es hier weniger ankommt, ist eine besondere Eigentümlichkeit der isländischen Musik. Die Instrumente scheinen mir nicht auf isländische Musik hinzudeuten, sondern auf italienische (das Gastmahl findet nämlich in der Lombardei statt).

---

1) Reproduziert in d. ital. Zeitschrift: Musica e musicisti, 1905, S. 412.
2) s. Angul Hammerich, Studien üb. isländische Mus. Slbd. I der intern. Mus.-Ges. S. 351.

Die Ammerbach'sche Orgeltabulatur v. J. 1571 enthällt eine Holzschnitt-Illustration, Darstellung eines Gastmahls. Links vorn sind die Musikanten aufgestellt, im ganzen neun Posaunisten, Zinken-, Flötenbläser und Sänger. Rechts ein Organist im Festkleide (mit Barett und Degen) an der Orgel, an der auf einer Seite drei Registerzüge sichtbar sind. Hinter der Orgel ein Knabe an den beiden Bälgen.

Eine der schönsten Darstellungen besitzt der Louvre. Auf der berühmten »Hochzeit von Cana« hat Paolo Veronese sich selbst und drei seiner Freunde abgemalt. Vier der größten Maler sehen wir hier im Quartett spielen: Veronese und Tintoretto spielen Bratsche, Tizian Baß, Bassano die Flöte. Andere Instrumente im Hintergrunde sind nicht deutlich zu unterscheiden.

In den Illustrationen zum »Weißkunig«[2]) sieht man ein Blatt betitelt: »*Die Geschicktheit der Mumerey und kurzweil*«. An der Tafel sitzen Damen. Ein Zug als Vögel verkleideter Männer zieht auf zur Musik von zwei Querflöten und Trommel.

Volksmusik ist manchmal absonderlicher Art. So malt z. B. Lucas von Leyden eine Versuchung des heiligen Antonius[1]). Man sieht darauf u. a. Musikanten auf Eseln reitend. Sie blasen Schalmei, Langflöte, gebogenen Zinken. Eine Jahrmarktsmusik könnte man sich etwa so vorstellen.

Merkwürdig sind auch die Darstellungen der »*Liebesgärten*«, auf denen Unterhaltungsmusik fast immer eine Rolle spielt. C. von Lützow[3]) reproduziert ein interessantes Blatt des 15. Jahrh. aus dem Berliner Kupferstichkabinett: »Der große Liebesgarten« von einem niederrheinischen Künstler. Unten sieht man musizierende Gruppen: Mann und Frau singen von Noten, der Mann taktiert; an anderer Stelle ein Sänger von Laute begleitet. Es verlohnte sich wohl der Mühe die »Liebesgarten«-Szenen auf Musik hin zu prüfen. Es sei hier auch ein Dürer'scher Holzschnitt genannt: »*Das Männerbad*«. Während des Badens wird musiziert auf Schalmei und kleiner Geige; ein feister Alter leert seinen Humpen.

Der Triumph David's nach seinem Siege über Goliath ist nicht selten als Thema benutzt worden. Oft sieht man in solchen Bildern auch musikalische Darstellungen. Einige seien hier angeführt.

Florenz, Pitti-Gallerie von Roselli. Neben David zwei Mädchen mit Triangel und Tamburin, im Hintergrund Flöte und Gesang.

Rom, Gall. Rospigliosi von Domenichino. Unten Langflöte, 2 Tamburins, Triangel, dazu singen andere Mädchen. Oben auf dem Altan noch mehrere Mädchen (schlecht zu erkennen) mit Posaune und anderen Instrumenten.

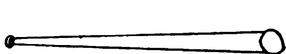
In seinen Bildern zum alten Testament (Lyon 1538) illustriert Holbein auch die Bibelstelle: *David allata arca benedicit populum. Ministros arcae ad laudandum deum in instrumentis musicis constituit* in folgender Weise:

Rechts: Fünf oder mehr lange Trompeten.

Links: Harfen und Flöten; einer der Spieler hat Flöte in der einen Hand, Trommel in der anderen. Kein Gesang.

1) Jahrb. VI, Wien.
2) Wien, kunsthist. Museum.
3) Der deutsche Holzschn. u. Kupferst.

Wir sind gewohnt, bei kirchlichen Prozessionen meist nur den Gesang der Geistlichen, bei anderen Aufzügen Harmoniemusik, viel Blech und Schlagzeug zu hören. Die bildlichen Darstellungen lehren, daß dies nicht immer so gewesen ist. Wir finden zwar manche Darstellung, die unserm Brauch entspricht, so z. B. auf einem Bild aus dem Cyklus: »Leben der heiligen Ursula« von Vittore Carpaccio in der Akademie zu Venedig, 1490—95 gemalt. Darauf ist u. a. eine Musikbande dargestellt, die auf folgenden Instrumenten spielt: langen Tuben, gebogenem Horn oder Zinken,





Flöten, Tamburin, großer Trommel mit der Hand geschlagen. Der Tamburin- und Trommelspieler schlagen mit der einen Hand das Instrument, mit der anderen halten sie die Langflöte, auf der sie gleichzeitig blasen. Aber anderes erscheint ganz abweichend von unserem Brauch. Ein anscheinend ziemlich altes Missale der Pinakothek zu Perugia zeigt auf einer Miniaturmalerei einen Zug von Priestern mit brennenden Fackeln, voran zwei Trompeter und ein Paukenschläger mit zwei Pauken. Von Gentile Bellini (1429—1507) hängt in der Akademie zu Venedig ein großes Bild, das eine feierliche Prozession auf dem Markusplatz darstellt. Voran marschieren die Musiker: sie spielen Harfe, Bratsche, Laute, dann folgen einige Sänger mit Notenbüchern. Auf einem anderen der großen Kreuzwunderbilder des Gentile Bellini in diesem Saal sieht man ähnlich Mönche im Zuge mit Instrumenten. Auffallend ist in den letzten drei Beispielen einmal, daß Trompeten und Pauken, dann, daß Saiteninstrumente bei kirchlichen Prozessionen im Freien gebraucht wurden. Merkwürdig ist die Zusammenstellung von drei Flauti dolci oder ähnlichem mit Posaune auf einem Hochzeitsbilde eines unbekannten Malers des 15. Jahrhunderts in der Akademie zu Florenz. Daß diese Verbindung jedoch nicht einer Laune des Malers entstammt, wird bewiesen durch eine Tanzgruppe auf dem schon genannten burgundischen Schachbrett (15. Jahrh.) des Museo nazionale in Florenz. Auch hier tanzt man zu einer Musik von drei Schalmeien und einer Posaune.

Militärmusik ist der unsrigen ziemlich ähnlich, nur daß die Zahl der Musiker meistens viel geringer ist als in unseren Kapellen. Am häufigsten sieht man Pfeife und Trommel, auch Trompeten. Ein paar Beispiele wenigstens seien angeführt.

1) Im Wiener Jahrb. III Abbildungen von Tapeten und Gobelins, darunter Triumphzug Joãos de Castro in der Stadt Goa 1538. Ein Soldatenzug. Voran lange Querflöte und große Trommel. Vor einer anderen Abteilung vier Musiker mit langen Trompeten.

2) Das Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilian I., mit prächtigen Zeichnungen von Dürer und anderen Künstlern geschmückt, zeigt u. a. ein Blatt mit 4 Reitern, davon musizieren drei als Soldaten kenntliche. Sie spielen auf langer Trompete, Schalmei, großer Trommel und kleiner Pauke (zusammen). Abbildung dieses Blattes im Jahrb. Wien, III.

3) In den Illustrationen zum »Weißkunig«, (Jahrb. Wien, VI) findet man ein Tournierbild »Die Geschicklichkeit des Rennens und Stechens«. 3 Blechbläser blasen lange Trompete und zwei Posaunen (nicht deutlich zu erkennen).

Im Holbeinschen Totentanz ist auch ein Triumphkonzert des Todes dargestellt. Auf vielen langen Trompeten und Kesselpauken wird gespielt.

Im Wiener Jahrb. XXIV (S. 311) ist ein Kalenderbild aus dem Gebetbuch des Herzogs von Berry in Chantilliers (vor 1416) reproduziert. Man sieht einen glänzenden Zug von Rittern und Damen zu Pferde, voran die Musik: 2 Schalmeien und 3 lange Trompeten.

Musikalische Allegorien, Darstellungen der freien Künste und der Musen.

Von einer Betrachtung der Werke bildender Künste über die genannten Themata dürfte auch ein Nutzen für die Kenntnis musikalischer Dinge im Mittelalter und in der Renaissancezeit erwachsen. Während meiner Studien fielen mir auf derartigen Bildern häufige musikalische Darstellungen auf; den Gegenstand im Zusammenhang zu betrachten, veranlaßte mich jedoch erst eine eingehende Studie von Julius von Schlosser im Jahrbuch Wien, Band 17 über »Giusto's Fresken in Padua«. Was in der einleitenden Betrachtung von Schlosser über die Allegorie in der mittelalterlichen Kunst überhaupt ausgeführt wird, erscheint mir auch für die Musik so wichtig, daß ich diesen Abschnitt mit einem Auszug aus der Schlosser'schen Arbeit eröffnen möchte. Schlosser geht zurück auf die frühesten Darstellungen der sieben freien Künste, zeigt, daß der Gedanke in das Altertum zurückreicht, daß die neun Musen mit ihrem Gefolge von Erfindern und Weisen die Vorläuferinnen der sieben (ursprünglich neun) Künste sind. Die frühesten Darstellungen der freien Künste sind jedoch erst aus der Karolingerzeit nachweisbar. Auf allen kommt natürlich auch die Musik vor. Derartige Kunstwerke schmückten z. B. die Pfalz zu Ingelheim; bei Ermoldus ist eine Beschreibung dieser Wandgemälde erhalten. Théophil von Orléans hat einen Tisch mit den Darstellungen der Künste anfertigen lassen, dasselbe Thema behandelten die Wandmalereien der Pfalz von St. Denis. An anderer Stelle[1]) versucht von Schlosser darzutun, daß die Pfalz von St. Gallen, die unter Abt Grimold (841—72) von Reichenauer Malern ausgeschmückt wurde, eine Darstellung der »Sancta Sophia« mit ihren Töchtern, den »artes liberales« und ihren Vertretern enthielt. Oft sind diese Vertreter auch namentlich aufgeführt. Mancherlei Belege finden sich auch in der mittelalterlichen Literatur. Der »wälsche Gast« des Thomasin von Zerclaera, eines Domherrn von Aquileja, ein moralisches Lehrgedicht des 13. Jahrhunderts, nennt z. B. die Musiker bald hinter den Mathematikern:

..... *An arismetica der beste was*
Crisippus und Pytagoras.
An musica Gregorius,
Micalus, *Millesius* (Thales?) .....

»Die Künste und Tugenden sind dann in der mittelalterlichen Literatur, in der sich die allegorische Komposition von Martianus Capella an durch den »Roman de la Rose« bis auf den »Weißkunig« und »Theuerdank« hinab erhält, stets ein beliebter Vorwurf gewesen, oft in seltsamster Form behandelt. So besang Henri d'Andeli die »*Bataille des sept Arts*«, eine Darstellung des Streites zwischen den Universitäten von Paris und Orléans im XIII. Jahrhundert. Aus derselben Zeit stammt ein anderes Gedicht: »*Le mariage des sept Arts et des sept Vertus*« von Jean le Teinturier ... Ernsthafter zu nehmen ist ein anderes, vielgelesenes Poëm, der sogenannte »*Anticlaudianus*« des Alain de Lille (Alanus ab Insulis), eines Pariser Domherrn aus dem 12. Jahrhundert[2]). Die Natur, satt der Verdorbenheit des Menschenge-

---

1) J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte. S. 128—52.

2) Migne, Patrol. Lat. vol. CCX.

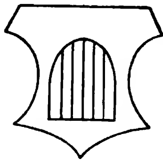
schlechtes, beschließt einen neuen, vollkommenen Menschen zu bilden und beruft die vier Kardinaltugenden zur Beratung in ihren Palast. Prudentia wird auserlesen, vor den Thron Gottes zu dringen und hier um eine neue Seele zu bitten. Zu diesem Behufe fertigen die sieben freien Künste einen Wagen an und schmücken ihn mit den Bildern ihrer berühmtesten Lehrer« usw....

Sehr wichtig wäre es, die Dichtungen Dante's, die voll sind mit Anspielungen auf musikalische Dinge, einmal fachmännisch zu interpretieren. Wenigstens einen Anfang dazu hat Camille Bellaigue gemacht in einem Kapitel seiner Essays[1]).

Wollte ein Kenner dieser Literatur sich einmal über den Gegenstand äußern, vielleicht kämen manche interessante Bemerkungen über musikalische Dinge zur Kenntnis. Ich erinnere hier auch an Hermann Abert's Aufsatz über die Musikästhetik der »*Echecs Amoureux*«[2]), dessen Ausführungen bei Betrachtung der Tanzmusik schon berücksichtigt worden sind.

Was nun die erhaltenen bildlichen Kunstwerke dieser Klasse angeht, so sind mir viele davon zu Gesicht gekommen, andere führe ich nach Schlosser's Angaben an.

Zwei »Cassoni« eines florentinischen Truhenmalers[3]) (wohl erst zu Beginn des 16. Jahrh. gemalt) führen u. a. die Künste und ihre Vertreter vor. Die Musik vertritt Tubalkain. Die Portalskulpturen der gotischen Kathedralen Frankreichs, die durch die Werke der Scholastiker, eines Thomas von Aquino, Vincentius von Beauvais erst verständlich werden, zeigen in allegorischen Darstellungen der Tugenden und Künste oft interessante Einzelheiten gemäß den schematischen Aufstellungen der Scholastiker. In der Kathedrale zu Chartres z. B. hat unter den Hunderten der Reliefs und Statuen auch die Darstellung der Künste im Westflügel[4]) Anrecht auf besondere Erwähnung hier. Auch an anderen Kathedralen Laon, Rheims, Sens u. a. mögen ähnliche Darstellungen zu finden sein. Auch die Italiener behandeln in ihren philosophischen Dichtungen ähnliche Probleme. Brunnetto Latini wäre neben Dante auch für die Musik heranzuziehen. Die darstellende Kunst in Italien folgte ihrerseits wieder der Dichtung. Aus früher Zeit ist als vielleicht wichtigstes Denkmal der mittelalterlichen encyklopädischen Weltanschauung in Florenz die spanische Kapelle von S. Maria Novella anzusehen (14. Jahrh.). Auch hier sind unter vielen anderen Gestalten



die sieben freien Künste dargestellt. Die Musik ist mit Handorgel dargestellt; als ihr Vertreter wird Tubalkain bezeichnet. Auch auf dem oberen Teil der Westwand sieht man eine musikalische Darstellung: König David unter den Weisen mit merkwürdig geformter Zither; er spielt mit beiden Händen, wie auf einer Harfe. Zu beachten ist hier die nicht selten vorkommende Zusammenstellung der Planeten mit den Künsten. Bei Dante im Convito[5]) heißt es einmal: »*Siccome adunque di sopra è narrato li sette cieli, primi a noi, sono quelli dei*

1) Deutsche Übersetzung von Margarete Toussaint, Allg. Mus. Ztg. 1904.

2) Sammelband VI. der IMG.

3) In der Slg. d. Herrn L. Wittgenstein in Wien. Abgebildet in Reber's und Bayersdorffer's »Klass. Bilderschatz«. Nr. 853.

4) Vgl. Lassus, Duval, Didron, Monographie de la cathédrale de Chartres, Paris 1843. Bulteau, Description de la cathédrale de Chartres, Paris 1850; Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture II, p. 1 bringt auch Abbildungen der Künste.

5) Tratt. II. c. 4 u. 14, opp. min. ed. Fraticelli, Florenz 1857. vol. II.

pianeti ..... Alli sette primi rispondono le sette scienze del trivio e del quadrivio, cioè gramatica, dialectica, rettorica, arismetica, musica, geometria e astrologia.«

In der spanischen Kapelle enthalten die Medaillons, die zu den Darstellungen der Künste gehören, fast ganz genau Dante's Worten entsprechend, Hinweisungen auf die Planeten. Der Musik ist Sol beigesellt. Ein seiner Zeit vielgelesenes Handbuch, die »Margarita philosophica« des Gregorius Reisch, zeigt auf ihrem Titelblatt wiederum in der Mitte die sieben Künste[1]). Als »Musica« bezeichnet ist eine Frauengestalt, die Harfe spielt. Zu ihren Füßen liegt eine Laute. Ein anderes wichtiges Denkmal sind die Reliefs am Campanile des Florentiner Doms, die etwa in das Jahr 1350 fallen. An der Westseite sind angebracht Reliefs nach Entwürfen Giotto's von einem Schüler des A. Pisano ausgeführt, biblische Erzählungen, darunter zwei Reliefs, Jubal und Tubalkain darstellend. Ich zitiere hier Schlosser's[2]) kurze Beschreibung:

»Jubal, der Vater der Geiger und Pfeifer, nach Gen. 4, 21. Darum hier mit Zinken und Orgel unter einem Zelt dargestellt. Brunetto (Latini im Trésor I, 20): Jubal, Jubals Bruder, war der erste Mensch, der Zithern, Orgeln und andere Instrumente erfand.«

Das sehr interessante Relief ist nebst dem anderen, Tubalkain darstellenden, reproduziert auf S. 56 der Schlosser'schen Abhandlung. Tubalkain, sonst so häufig Vertreter der Musik, ist hier allerdings nur als Schmied dargestellt, auf einem anderen Relief der Nordseite (obere Reihe, von Luca della Robbia) kommt er jedoch als musikalische Persönlichkeit vor; er schlägt mit zwei Hämmern auf einen Amboß und lauscht dem Klange der Hämmer (ebenso im Ambraser Kodex). Auf der Ostseite ist Orpheus dargestellt. Er singt und begleitet sich selbst auf einer Laute oder Mandoline, um ihn her lauschen die Tiere des Waldes. Auch die sieben Planeten fehlen hier nicht. Es folgen auf der Südseite die sieben Tugenden, auf der Ostseite die sieben freien Künste, darunter Musik mit Hackbrett.

Ähnliche encyklopädische Darstellungen findet man noch vielfach. Der herrliche Brunnen vor dem Rathause zu Perugia, von Burckhardt als einer der schönsten seiner Art gepriesen, zeigt neben vielem anderen auch die Philosophen mit den sieben Künsten. Am Dogenpalast in Venedig sind unter vielem anderen an den Kapitälen ebenfalls die Philosophen und die Künste dargestellt (Kapitäl XX), darunter wieder Tubalkain. Eine Anzahl von Abbildungen hierher gehöriger Kunstwerke findet man im Wiener Jahrbuch 17. Besonders schön ist eine Abbildung aus einer italienischen Miniaturhandschrift des Trecento in der Ambraser Sammlung, jetzt im Wiener Kunsthistorischen Museum[3]), ein Lobgedicht auf König Robert den Weisen von Neapel (gest. 1343).

Unter den freien Künsten ist auch Musica abgebildet

»mit rosenfarbenem Kleide, rotem Mantel, eine Laute stimmend; auf ihrem Schoß liegt eine andere mit geschnitzter Schnecke. Das Schalloch der einen zeigt einen gotischen Dreipaß, das der anderen ein Pentagramm. Von ihrem Munde geht ein Zettel aus mit der Skala: ut, re, mi, fa, sol, la. Links der Cartellino: *organica flatu. (h)arm(o)nia voce. Fictuica pulsu.* Zu ihren Füßen Tubal, mit Mütze, in härenem Kittel, weißer Schürze, mit nackten Armen und Beinen, auf einem Amboß mit zwei

1) Gedruckt Straßburg 1504. Reproduktion des Titelblatts im Jahrb. Wien 17, S. 49.
2) a. a. O. S. 68.
3) Saal XXIII, Vitrine (Nr. 10).

Hämmern pochend, anscheinend dem Tone horchend und ihn nachsingend. Rechts und links von ihm zwei Pfeiler mit der Inschrift: *diapason* (Oktave) und *dyatasaron* (Quarte).«

Auch außerhalb Italiens kamen die encyklopädischen Darstellungen vor. Ein merkwürdiges Beispiel zeigen die jetzt nicht mehr vorhandenen Wandmalereien des Prämonstratenserstiftes in Brandenburg[1]), vielleicht dem 15. Jahrh. angehörig. Es ist davon eine Beschreibung eines Zeitgenossen, des Hartman Schedel in seinem Memorabilienbuch der Münchener Bibliothek erhalten[2]). Neben der Philosophie sind die sieben Künste dargestellt, Musik mit der Zither. Ein Gemälde vom Landbau zeigte eine hübsche musikalische Szene. Schedel beschreibt sehr anschaulich: in einem schönen Garten sind zwei Liebespaare zu sehen. Das eine musiziert. Der Mann, mit einem Kranz von Rosen im Haar, singt zur Laute, die Frau, mit Pfauenfedern geschmückt, spielt auf der Zither.

..... »*in alia parte gramina viridia cum floribus et rosis et ibidem scampnum ex graminibus*, *super quo sedeat vir cantans in lutnia cum crinali de rosis in capite in latere dextro*; *in alio latere sedet mulier cantans in cithara*, *bene ornateque vestita*, *in capite habens crinale pulcerrimum ex pennis pavonis consertum* .....«

Mit dieser Szene vergleiche man die Darstellungen der »Liebesgärten«, die sich auf Stichen des 15. und 16. Jahrhunderts nicht selten finden. Fast immer spielt in ihnen Musik eine Rolle. Die Darstellung der »Theatrica« zu Brandenburg zeigte u. a. einen Reigentanz, zu dem Trompeter und Pfeifer aufspielten:

»*Hic fistulatores et buccinatores in loco alto stant fistulantes. Hic pulcerrima corea; primus affert in manu duo candelabra accensa; pulcrum satis cum virginibus et mulieribus exornatum.*«

Die Musiker stehen »*in loco alto*«, also auf einer Tribüne, wie man oft sieht. Zu beachten ist, daß die Brandenburger Wandgemälde nach Schedel's Mitteilung die Bibliothek schmückten. Schlosser[3]) führt aus, daß im Renaissancezeitalter ein ganz gewisses Schema für Ausschmückung von Bibliotheksräumen üblich war; wahrscheinlich waren auch praktische Gründe dafür mitbestimmend. Die Darstellungen der verschiedenen Fakultäten zeigten auf den ersten Blick an, wo die Bücher zu suchen waren. Dieses Schema wiederholt sich oft. Man findet es z. B. an der berühmten Bibliothek in Urbino, für die Melozzo seine prachtvollen, schon erwähnten Bilder gemalt hat; ferner in der »Stanza della Segnatura« im Vatikan. Rafael's »Schule von Athen« ist hier (in der ehemaligen Bibliothek Julius II) weiter nichts, als eine Variante der alten, scholastischen Darstellungen. Auch hier sind wiederum die Musen mit Instrumenten zu sehen; auch eine Gruppe der Musiker. Pinturicchio hat im Vatikan in den appartamenti Borgia eine Allegorie der Musik gemalt. Ich habe das wahrscheinlich für meinen Zweck wichtige Gemälde nicht sehen können, da die appartementi Borgia jedesmal bei meinem Aufenthalt in Rom nicht zugänglich waren. In Springer's Kunstgeschichte[4]) ist wenigstens ein Bruchstück daraus abgebildet, ein Sänger begleitet von Harfe und Guitarre.

1) Genaue Beschreibung in Wien. Jahrb. 17, 84 u. 96f.

2) Abdruck in Wien. Jahrb. 17, 96f. S. auch Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslg. I, 35, den Aufsatz von A. Schulz, der den Münchener Kodex entdeckt hat.

3) a. a. O. S. 86.

4) III, 1. 145.

Das Berliner Kaiser Friedrich-Museum bewahrt eine »Allegorie« des Bernardo Parentino aus Padua (15. Jahrh): ein Mann und eine Frau spielen auf Laute und Langflöte, unten stehen Trommel, Flöten, Triangel. Die Deutung ist schwierig.

Nun zu den Darstellungen der neun Musen. Ein Aufsatz von Heinrich Modern im Wiener Jahrbuch 15 (1894) über den niederländischen Goldschmied Paulus van Vianen belehrt uns über die Geschichte dieser traditionellen Darstellungsweise:

»Die Eigentümlichkeit, daß sämtliche Musen Musikinstrumente spielen, geht auf Darstellungen des Mittelalters zurück, welches die Musen als Vorsteherinnen der Sphärenharmonien dachte[1]).«

Von Vianen, der in Diensten des Kaisers Rudolf II. stand, haben sich in Wien einige Arbeiten erhalten, die hier in Betracht kommen. Nebenbei mag erwähnt sein, daß die Werke Vianen's (z. B. Zeichnungen von ihm in der Albertina, Wien) durch sehr sorgsame Behandlung der musikalischen Instrumente auffallen. Vianen mag besondere musikalische Interessen gehabt haben. Er stand in nahen Beziehungen zu Hans von Achen, der eine Tochter des Orlandus Lassus geheiratet hatte. Es mögen hier eine Reihe Darstellungen der neun Musen angegeben sein.

Von Vianen selbst drei Werke, sämtlich abgebildet im Wiener Jahrbuch, Bd. 15, nämlich:

1. Silberrelief im Besitz des Freih. Nathaniel v. Rothschild in Wien, 1604 gearbeitet. Pallas Athene in einer Waldlandschaft mit den Musen, in zwei Gruppen:

rechts: Laute (mit langem Hals), Gambe, Tamburin, Lyra;
links: kleine Harfe, Mandoline, zwei Flöten, Zinken.

2. Eine Kompositionsskizze zu dem eben erwähnten Musenrelief, aus der Albertina[2]), auf dem die Instrumente anders angeordnet sind. Man sieht hier nur Gambe und Mandoline vorn, weiter hinten Spinett, Zinken u. a. die kaum zu erkennen sind.

3. Ein anderes Silberrelief v. J. 1604 im Rothschild'schen Besitze. Gegenstück. Festmahl der olympischen Götter im Freien. Der Verfasser beschreibt die Musik: »Ein Götterquartett spielt auf Lyra, Flöte, Syrinx, Spinett«. Hinter diesen sehe ich jedoch noch ziemlich versteckt eine Laute und anscheinend einen Sänger mit Notenbuch.

Passavant[3]) erwähnt einen Holzschnitt von Hans Burgkmair, eine Verherrlichung der Pflege von Kunst und Wissenschaft am Hofe Maximilian's. Er ist betitelt: Fons Musarum[4]). Am Rande des Brunnens sitzend musizieren die Musen orchestermäßig:

vorn: Portativ, Psalterium, Klavier.
dahinter; Bratsche, Triangel, Harfe, Flöte, Tamburin und Laute (undeutlich).

Passavant[5]) erwähnt auch Kupferstiche von Nicolas Solis (1528—71), die Musen darstellend. Ich habe sie nicht selbst gesehen, muß also Passavant's Beschreibung ohne Nachprüfung hier anführen:

1) Vgl. Carl Meyer, der griechische Mythus in den Kunstwerk. d. 15. Jahrh. im Repertorium f. Kunstwiss. XV, 90.

2) Niederl. Schule, Bd. X, Bl. 499—501.

3) A. o. O. III. 281, 120.

4) Abbildung im Jahrb. Wien 17, S. 69.

5) a. a. O. IV.

Terpsichore	Calliope	Clione	Eratone	Thalia
avec livre de musique et bâton	cithare	violon	clarinette	triangle

Die anderen nicht genannt. An Stelle der Klarinette möchte wahrscheinlich eine Schalmei zu setzen sein. Auffällig mag Terpsichore mit dem Taktstock sein. Ich erinnere jedoch daran, daß schon früher im 16. Jahrhundert der Taktstock bei den Aufführungen der berühmten Nonnenkapelle in Ferrara gebraucht wurde, worüber in dem Abschnitt über Musik in Ferrara näheres gesagt wird.

Im ersten Teile dieser Arbeit sind schon genannt worden die Musen des Schiavone in München und der Sienesische Kupferstich Nr. 103.

Der Louvre in Paris besitzt Allegorien von Mantegna, »der Parnaß«, den »Musenhof« des Costa, ursprünglich gemalt für das Studierzimmer der Isabella d'Este, einer der begeistertsten Musikfreundinnen, die im Abschnitt über Ferrara auch zu erwähnen sein wird.

Die Albertina (Wien) besitzt eine Federzeichnung von Giulio Romano: die Musen, mit Lyren und Cymbeln, dazu Tanz[1]). Die Musen des Spagna (etwa 1524) gemalt), ehemals in der Villa Magliana des Papstes Leo X., sind jetzt im Capitolinischen Museum zu Rom. Bratsche, Zinken, Tamburin, Laute, Doppelflöte sind dargestellt.

Das sogenannte »Kartenspiel« des Mantegna, eine Reihe von 50 Kupferstichen, stellt dar in Einzelfiguren: Die Stände, den Parnaß, die zehn Wissenschaften, die kosmischen und ethischen Prinzipien, die zehn Himmel. Für die Musik kommen in Betracht die Musen: Kalliope mit langen Zinken; Terpsicore zur Laute singend; Erato ein Tamburin schlagend und tanzend; Polimnia mit kleiner Handorgel; Talia, auf einer kleinen Geige, einem rebecchino spielend; Melpomene mit Jagdhorn; Euterpe mit Doppelflöte. Ferner unter den Künsten: Musicha auf einem Schwane mit Schalmei. Zu ihren Füßen allerlei Musikinstrumente.

Die Albertina (Wien) besitzt eine Zeichnung des Bolognesers Francesco Primaticcio (1504—70), den Parnaß darstellend »Apollo am Rande eines Waldes, die Bratsche spielend, . . . rechts fünf, links vier musizierende Musen.« Nähere Angaben fehlen im Katalog.

Sehr auffallend erscheint es mir, daß auf fast allen allegorischen Darstellungen die Musik als Instrumentalkunst dargestellt wurde, vom Mittelalter an viele Jahrhunderte hindurch. Wenn man also die Musik schlechthin bildlich darstellen wollte, so hielt man es für notwendig, Instrumente beizugeben; fast niemals sieht man eine singende Gestalt. Sogar von den Musen scheinen fast niemals mehrere zu singen, kaum mehr als eine oder zwei. Darf man daraus schließen, daß Instrumentenspiel und begleiteter Gesang etwas Selbstverständliches für den Begriff der Musik waren?

Es sei hier eine Beobachtung beigefügt, die mir wichtig zu sein scheint. In den verhältnismäßig wenigen Fällen, wo auf alten Darstellungen mehrere Sänger ohne Begleitung von Instrumenten dargestellt sind, handelt es sich fast immer um kirchliche Musik; ganz besonders trifft dies zu vor dem 16. Jahrhundert.

---

1) Abbildg. im Jahrb. Wien 16, S. 263.

Den Allegorien nahe verwandt sind viele

Darstellungen der heiligen Cäcilia,

die nicht selten als »Musica« schlechthin erscheint, zumal in der späteren Zeit. Daß die Schutzpatronin der Musik viele hundertemal von der Feder, dem Pinsel, dem Meißel dargestellt worden ist, braucht kaum zu überraschen in Anbetracht der Tatsache, daß die Musik von frühen Zeiten an in sehr hohem Ansehen bei allen neueren Kulturvölkern stand. Nicht ganz klar ist es, wie die heilige Cäcilia zur Schutzheiligen der Musik geworden ist.

Die Legende [1]) erzählt, daß sie bei ihrer Hochzeit »*cantantibus organis*« Gott ein Gelübde der Jungfräulichkeit ablegte. Daraus mögen spätere Künstler gefolgert haben, daß sie eine besondere Liebe für die Musik gehabt habe. Der Sinn der Stelle: »*cantantibus organis in corde suo soli domino decantabat*« ist aber wohl: bei (trotz) dem Spiele der rauschenden Orgel stimmte sie in ihrem Herzen einen Gesang zu Gott an, dem einzigen Herrn. Man faßte es vielleicht so auf, als ob sie beim Klange der Orgel sang. Eine Tatsache ist es jedenfalls, daß auf den meisten älteren Cäcilienbildern von Musik nichts zu sehen ist, wenigstens spielt Cäcilia selbst nicht.

Aldenhoven macht einmal beiläufig mit Bezug auf ein Cäcilienbild des Kölner Museums (Nr. 169) die folgende Bemerkung:

»Bei der h. Cäcilia sehen wir hier zuerst die Orgel. Dies Attribut wird zwar aus den Worten des Hymnus »cantantibus organis« erklärt, findet sich aber nicht vor dem Ende des 15. Jahrhunderts.«

Das betreffende Bild stammt aus der Zeit gegen 1500. Ein anderes Kölner Cäcilienbild mit Orgel (Nr. 165) ist nach Aldenhoven vielleicht noch etwas älter.

Ein Dr. juris Peter Rinck gab 1481 zum Bau eines neuen Sängerchors für das Karthäuserkloster zur heiligen Barbara in Köln 225 Gulden. Die Bilder Nr. 187 und 188 des Kölner Museums stammen aus dieser Kapelle. Nr. 188 zeigt die heilige Cäcilia an einer kleinen Orgel, die ein Engel am Bande über den Achseln trägt. Das sehr interessante Bild ist vorzüglich reproduziert in den Illustrationen zu Aldenhoven's Werk. Anders ist die Darstellung in der Kölner S. Cäcilienkapelle, die allerdings zweihundert Jahre zurück zu datieren ist, gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Aldenhoven schreibt darüber [2]):

»Beim Hochzeitmahl der h. Cäcilie sitzen die Spielleute mit ihren Instrumenten vor dem Tisch, darunter sieht man auch eine Orgel — cantantibus organis. Die Heilige selbst ist noch nicht musikalisch.«

Eine Reproduktion dieses Malwerks habe ich leider nicht zu Gesicht bekommen. Es wäre interessant, zu sehen, wie viele und welche Instrumente außer der Orgel schon in so früher Zeit angewendet wurden. Im übrigen muß man sich jedoch gerade bei den Cäcilienbildern davor hüten, übereilige Schlüsse auf das Zusammenspielen gewisser Instrumente zu machen. Trotz der Menge der Cäcilienbilder ist die Ausbeute für die Musikforschung nicht so reich, wie man wohl erwarten könnte. Gerade auf diesem Gebiete war die Tradition sehr ausdauernd, Jahrhunderte hindurch findet man immer die gleichen Attribute. Es scheint mir, als ob man der Schutzpatronin oft alle

1) S. das umfassende Werk von Dom. Guéranger, Abbé de Solesmes: *Sainte Cécile et la Société Romaine aux deux premiers siècles.* Einen Auszug daraus bringt F. X. Haberl im Regensburger Cäcilien-Kalender 1876/77.

2) a. a. O. S. 14.

möglichen Instrumente als Embleme beigab und wahllos alles mögliche aufhäufte, nur um den Begriff der Musik stark zu betonen. So sieht man z. B. auf Rafael's Cäcilia (in der Pinakothek zu Bologna) oben sechs Engel singen, Cäcilia hält die Orgel in den Händen, am Boden liegt eine Anzahl verschiedener Instrumente umher. Ähnlich ist eine Darstellung der »Musica« auf Polaiuolo's Grabmal des Papstes Sixtus IV. in der Peterskirche zu Rom. Auf einem Seitenfeld dieses herrlichen Bronzedenkmals sieht man eine Spielerin an ziemlich großem Portativ, das auf dem Tisch steht, dahinter einen Engel am Blasebalg, andere Instrumente, Flöten, Tamburin, Laute, Bratsche, Trompete liegen verstreut umher. Cäcilia an der Orgel kommt also am häufigsten vor. Ich nenne nur einige der bekanntesten Bilder: Van Eyk, Genter Altarbild im Berliner Museum; Carlo Dolci (1616—86), Dresdner Galerie; Gerh. van Honthorst (Kasseler Galerie); Rubens (Berlin); Lukas von Leyden (München).

Seltener findet man die Heilige ein anderes Instrument spielend. Romanelli (1617—62) malt sie mit einer Geige, (Rom, Capitolinisches Museum) ebenso Guido Reni; auf einem Bilde aus dem Anfang des 17. Jahrh. von Carlo Bonone in der Galleria Corsini in Rom stimmt Cäcilia die Laute, ein Engel hält ein Cello; Harfe, Geige, Flöten, ein Notenbuch liegen umher.

Vielleicht die sonderbarste Darstellung, die heilige Cäcilia mit dem Kontrabaß, stammt von Domenichino (Paris, Louvre). Einen Kupferstich von Girard, nach diesem Bilde, sieht man manchmal. Auf Gerard Zeger's[1]) Bild (1591—1651), gestochen von Nicolaus Lauwers, singt Cäcilia aus einem Notenbuch, dazu bläst ein Engel Schalmei, ein anderer spielt Laute, ein dritter schaut zu. Auf dem Tisch liegt eine Geige. Alle diese Bilder sind mehr oder weniger Allegorie und nur mit gewisser Vorsicht als Abbildungen der Wirklichkeit aufzufassen.

Besonders gut unterrichtet sind wir durch bildliche Darstellungen über

Musik am Hofe des Kaisers Maximilian.

Eine der glänzendsten Epochen deutscher Musikgeschichte fällt in die Zeit seiner Regierung (1493—1512). Namen wie Heinrich Isaak, Ludwig Senfl, Paul Hofheimer, um nur die bedeutendsten zu nennen, sind mit Maximilian's Namen untrennbar verbunden. Welch hohe Stellung die Musik in der prunkvollen Hofhaltung einnahm, erfahren wir durch großartige Bildwerke, die auf unmittelbare Veranlassung Maximilian's entstanden sind. Nach den Diktaten und eigenhändigen Aufzeichnungen des Kaisers ist »Der Weißkunig« zusammengestellt; eine Verherrlichung der Regierung Maximilian's bietet der »Triumphzug Maximilian's«. Diese Werke, mit Hunderten von Holzschnitten der größten deutschen Meister geziert, liegen jetzt in den Wiener Jahrbüchern in guten Neudrucken vor.

Der »Weißkunig« ist neu herausgegeben im Wiener Jahrbuch, Bd. VI von Alwin Schultz. Ich stelle aus den Holzschnitten dazu dasjenige zusammen, was für Musik von Belang ist.

1) S. Gust. Glück. Aus Rubens' Zeit u. Schule. Jahrb. Wien 24.

Sandrart in seiner »Teutschen Academie« schreibt u. a. über Zegers: .... »auf solche Weis hat er zu Antorf (Antwerpen?) etliche Konversationen der Karten spielenden Soldaten, Musikanten mit Instrumenten und anderen lebensgroßen halben Bildern.... gefärtiget.« Es möchte also in Zegers Werken vielleicht manches zu finden sein.

1) Meerfahrt der Königin Leonora. Auf einem Schiff blasen drei Trompeter.

2) Fol. 142b »Die Geschicklichkeit in der Musiken und was in seinen ingenien und durch jn erfunden und gepessert worden ist.« Sehr wichtiges Blatt.

Hinten an einem Tische singen 4 Sänger aus Noten. Dazu bläst eine Flöte. Vorne Orgel mit Pedal (Obertasten nur immer einzeln), daneben Harfenspieler. Zur Seite ein Klavierspieler. Kasten des Instruments offen.

Viele Instrumente liegen umher, Pauken, Trommeln, Posaunen, Lauten, Trumscheit (? lang, schmal, dreieckiger Kasten, 3 Saiten), verschiedene Flötenarten, Guitarre.

3) Fol. 147b »Geschicktheit der Mummerey« (zwei Querflöten und Trommel) ist schon genannt worden.

Kaiser Maximilian's Triumph (auch Triumphzug oder -wagen genannt) vom Jahre 1512, Manuskript der Wiener Hofbibliothek, enthält die Angaben des Kaisers für die Ausführung der Illustrationen, an denen auch Dürer beteiligt war. Das Wiener Jahrbuch I bringt eine Reproduktion des umfassenden, großartigen Holzschnittwerkes. Ich erwähne daraus das auf Musik bezügliche.

»Kaisers Zug des Burgundischen Heirats.

Item am ersten drey Hörpaugker in der österreichischen Farb, darnach drei Glider mit Trumeter in jedem Glid fünf mit der österreichischen Farb, die sollen all das lobkrenntzle aufhaben.«

Holzschnitt 3. Pfeiffer und Trumlslager.

»Item darnach solle der Anthonj pfeyffer zu Roß gemacht werden, der solle seinen Reim führen, vnnd solle für die anndern pfeyffer beklaidt sein, vnnd solle fueren seinen pfeiffsack, vnd solle an Ime haben ain lang swert, vnnd sein Reim solle auf die maynung gestellt werden:

Ich Annthonj von Dornstat also genannt
Hab gepfiffen gar in manige landt
Dem groß streytparen kaiser Maximilian
In vil herten streyten vnnd Ritterlicher pan,
In kurtzweyl, vnd Ernst also geren,
Darum so pfeiff Ich diesen Tryunpf auch mit Ehren.«

Ein ähnlicher Vers folgt, darauf:

»Item darnach sollen drey pfeiffer neben einander in ordnung zu Roß sein ... Darnach sollen sein fünf Trumelschlager ... item die pfeiffer vnd Trumelschlager alle sollen das Lobkrenntzle aufhaben.«

Holzschnitt 17 überschrieben: »Musica, Lauten vnd Rybeben.« Auf dem Wagen fünf Musiker. Sie spielen auf drei Lauten und zwei Gamben, kein Gesang.

Der Meister Artus führt den folgenden Reim:

»Der Lauten vnd Ribeben Thon
hab ich gar Ritterlich vnd schon
auf antzaig Kaiserlicher macht
zu großer Freud herfür gebracht,
aufs lieblichst auch zusam gestimbt
wie sichs zu Ehren wol getzimbt.«

Holzschnitt 19, 20: »Musica, Schalmeyen, pusaunen, krumphörner.« »Meister Naischl führt den Reim«.

Ein Wagen mit fünf Bläsern: Zwei Schalmeien, zwei Zinken, Posaune.

Holzschnitt 21, 22: »Musica, Rigal vnd possetif.«

»Maister pauls, Organist« führt den Reim. Paul Hofhaimer ist hier porträtiert, wie es scheint. Der Organist spielt, auf der anderen Seite der Balgbeweger.

Holzschnitt 23: »Musica süeß Meledey.«

Auf dem Wagen »solle sein die sueß Meledey, Nemelichen also:

Am ersten ain tämerlin, ain quintern, ain große lauten, ain rybeben, ain Fydel, ain klain Rauschpfeiffen, ain harpfen, ain große Rauschpfeiffen.«

Die große Kapelle ist hier dargestellt: Langföte und Trommel, von einem Spieler gespielt, zwei Schalmeien, zwei Lauten, Bratsche, Harfe, Gambe.

Holzschnitt 25, 26: »Musica Canterey.«

Auf dem Wagen »solle sein die Canterey, vnnd dabey Zingkenplasser vnd pusauner in ordnung gestelt. Item Herr Jorg Slakany solle Capelmeister sein ... unter den pusaunen solle der Stewdl meister sein, vnnder den Zynngken der Augustin ...«

»Posaunn vnd Zinckhen han wir gestelt
zu dem Gesang, wie dann gefelt
der Kaiserlichen Mayestat
dardurch sich offt erlustigt hat
aufs frölichist mit rechtem grundt
wie wir desselben hetten kundt.«

Auf diesem herrlichen Blatte sieht man die berühmte Sängerkapelle des Kaisers. 16 Sänger, vorne Knaben, hinten Männer. Dazu Posaune und Zinken. Alle singen aus einem großen Buche.

An der Seitenwand des Wagens figürlicher Schmuck, auch Instrumente: Doppelflöte, zwei Tamburins, Portativ, lange Trompete, Guitarre, zwei Bratschen, Horn und andere Instrumente verstreut, ohne Spieler.

Holzschnitt 77. 5 Schalmeien, 5 Posaunen (zwei Reihen zu Pferde).
» 78. 5 Posaunen.
» 79. 2 × 5 Schalmeien (größere und kleinere).
» 115. »Reichstrumeter«. 5 Pauken, 4 Trompeten.
» 116. 2 × 5 Trompeten.
» 117. 2 × 5 Trompeten.
» 133. Troß. Schalmei.
» 135. Troß. Flöte und Trommel. Ein Spieler.

Auch das mit Zeichnungen von Dürer u. a. geschmückte Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilian [1]) enthält einige kleinere musikalische Darstellungen, darunter

Bl. XXXVI. 3 Engel singen aus einem Notenblatt, keine Instrumente.
Bl. XLIII. 4 Engel singen aus einem Notenblatt, keine Instrumente.

Die Wiener Jahrbücher enthalten einen Abdruck der umfangreichen Archive in Wien und Innsbruck. Darin verstreut finden sich viele Notizen über musikalische Dinge. Es war mir nicht möglich die Dutzende von dicken Bänden daraufhin durchzuarbeiten. Es sei jedoch auf diese noch unbenutzte Quelle hiermit verwiesen.

Auch über die Musik an einem anderen Königshofe des 16. Jahrhunderts sind uns bildliche Darstellungen von besonderem Interesse erhalten. Von

1) s. Wien. Jahrb. III.

Musik am Hofe Franz I. von Frankreich (1515—47)

erfahren wir in einer Abhandlung von Franz Wickhoff: »Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz I. von Frankreich«, im Wiener Jahrbuch, Bd. 22. Darin heißt es [1]):

»Allerwärts in öffentlichen Galerien und bei Sammlern ist man auf Kniestücke schöner Damen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufmerksam geworden, die unter sich völlig übereinstimmen. Die Damen lesen, schreiben oder machen Musik.« Gerade bei diesen Bildern vom glänzenden Hofe Franz I. taucht die Erinnerung auf an die Blütezeit der französischen Chanson, an Jannequin, Claudin de Sermisy und Orlando Lasso, an Clement Marot. Scheibler im »Cicerone« zählt die Bilder dieser Art in Italien auf.

Das ganze Material der hierhergehörigen Bilder ist zusammengestellt von Wickhoff [2]). Ich entnehme daraus, was für die Musik in Betracht kommt:

Berlin, im Besitze Seiner Majestät des Kaisers: Lautenspielerin.
Berlin, Galerie Raczynski: Spinettspielerin.
Hamburg, Weber: Lautenspielerin.
Hannover, Provinzialmuseum: Lautenspielerin.
Meiningen, Herzogliches Schloß: Drei musizierende Damen.
Rotterdam, Bojmans Museum: Lautenspielerin.
Neapel, Auction Pignatelli (Febr. 1895): Lautenspielerin.
Turin, Pinakothek: Lautenspielerin.
Wien, Harrach: Drei musizierende Damen.
St. Petersburg, Eremitage: Drei musizierende Damen.

Alle diese Bilder sind untereinander so ähnlich, daß sie, wenn nicht demselben Meister, so doch einer Schule angehören. Es sind hier aufgezählt drei Bilder mit drei musizierenden Damen, sechs Bilder mit Lautenspielerinnen, eine Spinettspielerin. Die drei Gruppenbilder zeigen: eine Flötenspielerin, eine Lautenspielerin, eine Sängerin. Die Sängerin hat ein Notenblatt in der Hand, die beiden andern schauen in das aufgeschlagene Buch auf dem Tische. Text und Noten sind só deutlich, daß man sie lesen kann. Sie singen ein Lied, das man bei Clement Marot mit geringen Varianten findet

»Jovyssance vous donneray,
Mon amy et si meneray
a bonne fin vostre esperance« .....

Clément Marot hat in graziösen Versen geschildert, wie an dem glänzenden Königshofe, den die Damen beherrschten, Fröhlichkeit, übermütiger Scherz zu Hause waren:

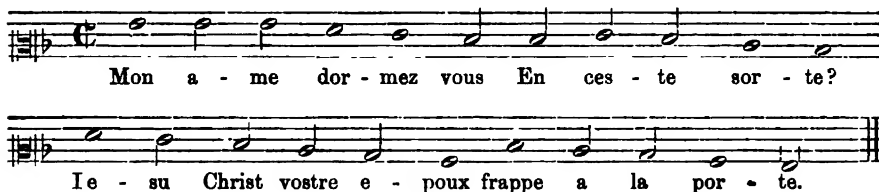
»Les unes vey, qui dansoient soubs les sons
Du tabourin: les autres aux Chansons:
L'autre en apres, qui estoit la plus forte,
Prend sa compaigne, et par terre la porte,
Puis de sa main de l'herbe verde fauche,
Pour l'en fesser dessus la reysse gauche« .....

Die Lautenspielerin zu Rotterdam spielt aus einer Tabulatur mit dem Text:

»Si j'ayme mon amy
trop, plus que mon mary
Se n'est pas de mervelles.«

1) S. 24. 2) a. a. O. S. 226.

Es möchte überhaupt in den Gedichten Marot's und der anderen französischen Dichter der Zeit manch eine interessante Stelle über Musik zu finden sein. Wickhoff[1]) macht aufmerksam auf ein hervorragendes Mitglied des Kreises um die Königin von Navarra, Nicolas Denisot (1515 bis 59), der als Dichter und Maler Ruhm erwarb. 1553 gab er Weihnachtslieder heraus, die er obendrein noch in Musik setzte. Ein Notenbeispiel daraus gibt Wickhoff. Der Text beginnt:



Prachtvolle große Reproduktionen der Lautenspielerin aus Rotterdam, der drei musizierenden Damen aus St. Petersburg und Meiningen und Wien sind der Abhandlung von Wickhoff beigegeben. Sämtliche Bilder dieser Gattung gehen nach Wickhoff auf Jean Clouet und seine Schule zurück. Der vorstehende Abschnitt sei aufgefaßt als ein kleiner Beitrag zu der ins einzelne gehenden Beschreibung der Musikverhältnisse am Hofe Franz I. von Michel Brenet im Sammelband VI der IMG.

Eine andere Quelle der Kenntnis in musikalischen Dingen bieten

Miniaturen des 13.—16. Jahrhunderts.

Besonders in italienischen Miniaturen habe ich wertvolles Material gefunden. Die Wiener Hofbibliothek enthält einen griechischen Kodex mit Miniaturen italienischer Künstler wahrscheinlich des 16. Jahrhunderts. Er stammt aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III Aquaviva[2]).

Das Titelblatt zur *Φυσικῆ ακρόασις* zeigt als Randleistenschmuck eine Nereide mit Laute, einen Triton mit Portativ, einen Satyr mit Laute, Putten mit Laute und Tamburin. Titelblatt zum 5. Buch der Ethik, kleine Paradiesszene. 5 Knäblein im Elysium, einer mit Bratsche.

Miniatur zum 8. Buch. Die neun Musen:

Kalliope.	Euterpe.	Erato.	Terpsichore.	Klio.	Melpomene.
Trompete.	Guitarre.	Tambourin.	Zither.	singend.	Horn.
	Thalia.	Polyhymnia.	Urania.		
	Violine.	Orgel.	Himmelsglobus.		

Miniatur zum 9. Buch. Die drei Grazien. Um das Postament drei tanzende Kinder mit Triangel, Flöte, Trommel.

Auch das schon genannte veronesische Bilderbuch aus dem 14. Jahrhundert ist hier wieder zu erwähnen. Es zeigt auf mehr als 100 Bildern eine Darstellung des täglichen Lebens in einer italienischen Stadt, wie sie so vollständig und genau vielleicht kaum zum zweiten Male zu finden ist. Die folgenden musikalischen Darstellungen sind darin enthalten[3]):

1) a. a. O. S. 238.
2) s. Wien. Jahrb. 1898. Abhandlung von Hermann Julius Hermann.
3) Vorzügl. Abbildungen im Wien. Jahrb. 1895.

Cantus: »2 kleine Sopranisten und 2 tonsurierte Chorsänger unter einem Tabernakel vor dem Altar aus einem Chorbuche singend.« Keine Instrumente.

Organare cantum vel sonare. »Ein Sänger von einem Geiger und Handorgelspieler begleitet.«

Sonare et balare. Höfisches Paar beim Tanze, zu dem drei Musiker mit Dudelsack und Schalmeien aufspielen.

Herde. Der Hirt bläst Schalmei.

Nicht nur in Miniaturen, auch in Holzschnitt-Illustrationen ist wertvolles Material zu finden. Ich führe einige Quellen an, die ich zwar selbst nicht alle zu Gesicht bekommen habe, von denen ich aber annehme, daß sie musikalische Darstellungen enthalten. Ich zitiere nach der Abhandlung von Fr. Lippmann: Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert[1]).

Die Malermi-Bibel, Venedig 1490, mit ihren 383 Illustrationen »eines der reichhaltigsten Vignettenbücher«. Viele davon sind nach der Kölner Deutschen Bibel v. J. 1480 kopiert, die indes nur 180 Illustrationen hat.

Maccabäer, I. 10. Auf einer Estrade drei Musiker mit zwei Schalmeien (anscheinend) und Posaune.

Psalm 97: »cantate al signor.« Organist an der Orgel, die kein Pedal und keine Obertasten hat, hinten Gehilfe an zwei Blasebälgen. Lautenspieler.

Ovidii Metamorphoseon Vulgare, Venedig 1497.

lib. XII. Apollo und Marsyas.	links: siebenteilige Pansflöte und Bratsche.	rechts: Pansflöte, Bratsche mit fünf oder mehr Saiten.

In der langen Reihe von venetianischen Breviarien, Missalien, Offizien mit Holzschnitten ist vielleicht manches zu finden, ebenso in dem Schachspielbuch des Jacobus Cessole, Florenz 1493, das die verschiedenen Stände darstellt, auch in den zahlreichen Ausgaben der geistlichen Dramen, »rappresentazioni« des 15. Jahrhunderts, die besonders in der Magliabecchiana in Florenz und im Britischen Museum sehr gut vertreten sind.

Das früheste Mailänder Holzschnittwerk, die »Practica musica« des Gafori, 1496 von Wilhelm Signerre aus Rouen gedruckt, zeigt auf dem Titelblatt die neun Musen und eine Allegorie auf die Harmonie der Sphären, die Macht der Musik. Noch interessanter ist die Darstellung des Gaforio, seine Schüler unterrichtend. Beiläufig sei erwähnt, daß vor kurzem in der Mailänder Ambrosiana ein Tafelbild entdeckt wurde, das ein Porträt Gaforio's von der Hand Leonardo da Vinci's sein soll.

Signerre's Geistliches Bilderbuch *Specchio di Anima*, eines der am reichsten illustrierten Werke, in der Ambrosiana, sei hier auch erwähnt.

Signerre's *Tesauro spirituale* im Berliner Kupferstichkabinett wiederholt zum Teil die Illustrationen des vorhergenannten Werkes. Es enthält 63 große Holzschnitte.

Vielleicht noch wichtiger und lehrreicher als alle die genannten Werke ist eine Reihe von Kunstdenkmälern, die uns über die

Musik in Ferrara

reichhaltige Kenntnis geben. Gerade Ferrara war ein wichtiges Zentrum der italienischen Miniaturmalerei. Ein günstiges Geschick hat viele der ferraresischen Kunstwerke bis heute erhalten. Diesen Kunstwerken widmet

3) Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsamml. Berlin. Bd. V; dort auch Abbildungen.

Herm. Jul. Hermann im Wiener Jahrb. 21 eine umfangreiche Abhandlung: »Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der d'Este in Ferrara«. Beigegeben sind schöne Heliogravüre-Reproduktionen der wichtigsten Blätter. Von dem Meister Taddeo Crivelli stammt die prächtige Borso-Bibel (für den Herzog Borso gefertigt), jetzt in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este. Die Darstellung des Reigentanzes daraus (zwei Schalmeien und Posaune) ist schon erwähnt worden.

Das Titelblatt zum Buch der Psalmen[1]) zeigt zwei Engel, die auf Bratsche und Laute spielen[2]).

Nur beschrieben, nicht abgebildet, sind die folgenden Miniaturen des Crivelli:

I, Fol. 245. zum 26. Psalm, in der Randleiste zwei Engel mit Triangel und Becken.

250. in der Randleiste u. a. lautenspielender Engel.

253 in der Randleiste u. a. posaunenblasende Engel.

256. in der Initiale E »David, die Zither spielend, links daneben ein Mädchen mit der Laute, dahinter ein Knabe mit der Trommel« (zum 80. Psalm).

259. »Randleiste mit Rosen und musizierenden und tanzenden Putten, in der aus 4 Drachenköpfen gebildeten Initiale C vier singende Mönche vor einem Gesangspulte (zum Psalm 27: cantate domino canticum novum).«

Es würde sich vielleicht der Mühe verlohnen, diese Bibel mit Hinsicht auf musikalische Darstellungen genauer zu untersuchen, da von Hermann nur einige der künstlerisch wertvollsten Miniaturen beschrieben sind.

Andere Werke mit Miniaturen von Crivelli und anderen, in denen vielleicht manch eine interessante Darstellung zu finden ist, sind: Missale des Herzogs Borso, Modena, Bibl. Est. Cod. lat. CCXXXIX, Corale für die Benediktinermönche von S. Procolo in Bologna[3]); Corale von S. Petronio in Bologna (nicht sicher, ob sie von Crivelli herrühren).

Im Palazzo Schifanoia in Ferrara steht eine Menge großer Folianten, geschmückt mit kostbaren Miniaturen. Diese 21 Folianten nennt ein Kenner, Hermann Julius Hermann[4]), »geradezu ein Museum ferraresischer Miniaturmalerei«. Ihre Durchforschung mag auch für die Musik manchen Gewinn bringen. Sie gehören zu einer Gruppe künstlerisch hervorragender Choralbuchsammlungen, die alle im 15. Jahrhundert in Italien entstanden sind. Hermann führt als die umfangreichsten und künstlerisch prächtigsten an die Corali des Doms zu Siena, des Doms zu Chiusi, des Doms zu Florenz, der Biblioteca Laurenziana und der Biblioteca di S. Marco zu Florenz, von S. Pietro in Perugia, S. Severino in Neapel, von Montecassino, von S. Petronio in Bologna, der Bibliothek zu Gubbio, des Doms zu Ferrara u. a. m. Sie seien der Aufmerksamkeit der Musikforscher hiermit empfohlen. Die Bibel und die Corali der Certosa von Ferrara behandelt Hermann ausführlich[5]). Sie sind vom Herzog Borso zwischen 1450 und 60 für das Karthäuserkloster gestiftet worden.

1) Bd. I. fol. 241. 2) Abgebildet S. 147.

3) Vgl. Fr. Malaguzzi-Valeri, *La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo*, im Archivio storico italiano, ser. V. tom. XVIII (1896). p. 275 f. Luigi Frati, I corali della Basilica di S. Petronio, Bologna 1896. Luigi Frati, Notizie storiche sugli scrittori e miniatori dei libri corali della chiesa di S. Petronio in Bologna, in Rivista delle biblioteche e degli archivi VI (1875). p. 173 ff.

4) S. 180. 5) S. 180 ff.

Das prachtvolle große Titelblatt[1]) des Guglielmo Giraldi zeigt in der oberen Randleiste musizierende Kinder: sie spielen Laute, Trommel, Bratsche.

Auch an der linken Seite ist ein bratschespielender Knabe zu sehen.

Die untere Randleiste zeigt einen Kindertanz um ein Postament herum, auf dem ein Knabe Mandoline spielt. Das Titelblatt zum zweiten Band der Bibel (nicht abgebildet) enthält nach Hermann's Beschreibung ein reizendes Mittelstück, vor welchem u. a. zwei Putten auf Harfe und Trompete musizieren. Eine andere interessante Darstellung zeigt eine Miniatur des Martino da Modena in dem Missale der Bibliothek des Fürsten Giangiacomo Trivulzio zu Mailand[2]). In der Mitte machen sich Putten an einem Zelt zu schaffen. Hinter dem Zelt blasen zwei Putten auf geraden Zinken oder Trompeten, rechts und links je drei musizierende Putten, und zwar:



links	Mitte	rechts
Bratsche, Art v. Zither mit drei Saiten, Cymbeln.	Trompete. Trompete.	Laute, Tamburin; (anscheinend Cymbeln) zwei von dieser Gruppe singen.

Hermann erwähnt auch[3]) lombardische Miniaturen aus dem 15. Jahrh. des Codex latinus Nr. CCIX der Biblioteca Estense: *Sphaerae coelistis et Planetarum descriptio*, also wieder eine Reihe der schon mehrmals genannten Planetenbilder.

Fol. 9 zeigt Venus »mit Wage und Stier, unten Liebespaare; badende Mädchen und Männer in einem Brunnenbassin, herum Musikanten (nicht näher geschildert), vorne ein gedeckter Tisch.« Fol. 10 zeigt Mercur . . . »in drei Etagen übereinander Werkstätten von Künstlern«, darunter auch die eines Orgelbauers. Eine Agramer Miniatur[4]), Titelbild zum Commune sanctorum des Breviariums Ercole's I, stellt die Heiligen nach der Litanei dar. Oben in der Mitte Christus, umgeben von musizierenden Engeln: zwei Bratschen, Laute und Tamburin.

Es sei auch aufmerksam gemacht auf das in Innsbruck befindliche Missale des Kardinals Ippolito I., das Hermann »eines der reichsten und kostbarsten Werke der Renaissance« nennt[5]).

Im Verlaufe meiner Studien über die Ferraresische Kunst hatte ich mich auch mit dem Hauptwerk über den Gegenstand zu befassen, Gruyer's: *L'art ferraris*. Gruyer zieht neben den bildenden Künsten auch die Musik in den Bereich seiner Betrachtungen. Nach den archivalischen Studien von Valdrighi[6]) entwirft er ein so interessantes Bild der Musikpflege in Ferrara, daß ich hier wenigstens einen Auszug daraus mitteilen möchte, um so eher, da die Werke von Gruyer und Valdrighi einem Musiker wohl nur selten einmal in die Hände kommen und so vielleicht das in ihnen niedergelegte Material lange unbeachtet bleiben könnte. Gruyer geht chronologisch vor und behandelt die Kunstgeschichte im Zusammenhange mit der politischen Geschichte Ferrara's. Seine Darstellung beginnt mit dem 14. Jahrhundert. Bei seinen Mitteilungen über die Regierung von Nicolas III. (1383—1441) in Ferrara erfahren wir über Musik mancherlei Interessantes:

---

1) Abbildg. nach S. 180. 2) Abbildg. vor S. 199. 3) S. 212.

4) Agram, Südslavische Akad. d. Wissensch. u. Künste, Passepartout D, abgebildet bei Hermann, a. a. O. S. 228.

5) Gruyer verweist S. 31 auf eine Abhandlung, die vielleicht noch viel mehr interessante Details enthält: L. F. Valdrighi, Capelle, concerti e musiche di casa d'Este dal secolo XV al XVIII, in den Atti e memorie delle deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi, Ser. III, Bd. II.

6) Hermann, a. a. O. S. 237, Innsbruck, Universitätsbibl. Cod. Nr. 43.

»Il n'y avait pas de fête en plain air qui ne fut égayée par le son des fifres et des trompettes, des cymbales et des tambourins, tandis que dans les réunions à l'intérieur du palais on prenait plaisir à entendre jouer de la cithare, du luth, du rebec, du psaltérion.«

Wir erfahren, daß Ugo d'Este, Parisina und ihre beiden Töchter das Harfenspiel eifrig betrieben. Musikern, die für ihn tätig waren, erwies Nicolas manchmal besondere Gefälligkeiten. 1422 löste er einem Flötenspieler Boemio die verpfändeten Instrumente ein. 1437 ließ er einem Sänger der päpstlichen Kapelle 20 Golddukaten einhändigen, ließ er die Trompete eines gewissen Filippo schmücken. Einen gewissen Giorgio sendet er nach Venedig, um dort Instrumente einzukaufen. In seinen Diensten stand ein Flötenspieler Jean d'Avignon, auch ein Deutscher, namens Nicolas wird genannt, der ein vorzüglicher Sänger und Instrumentenspieler gewesen sein soll. Im Jahre 1441 sendet ihn sein Fürst mit einem anderen Musiker und zwei Pferden nach Deutschland, mit dem Auftrage, dort »trombettieri« (tibicines) für Ferrara zu werben. Hundert Golddukaten wurden ihm auf die Reise mitgegeben.

Über die Pflege der Musik unter Lionel (1407—1450) macht Gruyer auch Mitteilungen. Wir erfahren von zwei Harfenspielern Pietro und Taddeo dall' Arpa, einem Guitarrenspieler Pietrobuono dalla Chitarra. Ein gewisser Niccolò war berühmt als Guitarrenspieler und Sänger, von ihm ist einmal die Rede als »optimo pulsatore et suavissimo cantore«. Zwei Organisten standen bei Lionel in hoher Gunst: Tommaso dagli Organi aus Verona »ingeniosus vir« und Constantino Tantino aus Modena[1]). Im Jahre 1437 läßt Lionel in Mantua neue Trompeten kaufen, 1439 läßt er eine Posaune schmücken. Ein Pfeifer Domenico Marchetto wird genannt. Gruyer erwähnt beiläufig[2]) eine Miniature des 15. Jahrhunderts in der Biblioteca d'Este, auf der man Sänger und Instrumentenspieler sieht, die mit ihrer Musik eine Gesellschaft von badenden Herren und Damen ergötzen. Es ist dies wohl eine Variante der häufigen Darstellungen des Liebesgartens, in denen Musik fast immer eine Rolle spielt.

Über Musik während der Regierung des Herzogs Borso (1413—71) sind auch einige Notizen erhalten. Das Giornale della camera vom Jahre 1458 meldet, daß 70 lire an Florentiner Musiker ausgezahlt wurden, die während der Osterfeiertage in den Hauptkirchen zu Ferrara gesungen hatten. Während der festlichen Gelage wurde musiziert. Zwei deutsche Musiker, die auf der Viola und mit Cymbeln (cymbales) spielten, erhielten am 6. Juni 1461 eine besondere Vergütung für das Vergnügen, das sie dem Fürsten bei einem Mahl bereitet hatten. 1469 wurde der Organist Lionello Fieschi Nachfolger des eben gestorbenen Gaspare dall' Organo. Der schon genannte Niccolò Tedesco wurde von Ludwig III. Gonzaga engagiert, um seinen Knaben im Gesange zu unterrichten. Niccolò muß also auch außerhalb Ferrara's einen guten Ruf gehabt haben. 1451 wurden für die Trompeten des Tomaso, Perino, Guasparo und Agostino neue »flammes« aus weißem Taffetas bestellt; darauf war die »licorne« gemalt, Quasten aus roter, grüner, weißer und goldener Seide hingen daran[3]).

1) Vgl. Ad. Venturi, I primordi del rinascimento artistico a Ferrara, p. 41. 2) S. 46.

3) Vgl. Valdrighi a. a. O. Auch das große Werk von Venturi: L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este mag manche Notiz über musikalische Dinge enthalten.

Von Eleonore d'Aragon, Gattin des Hercules I. (1431—1505) erfahren wir, daß sie die Musik sehr liebte und selbst die Harfe spielte[1].

Im Jahre 1501 kam auf Betreiben des Papstes Alexander VI. die Heirat zwischen Lucrezia Borgia und Alphons d'Este zustande. Der Herzog Hercules ließ seine Schwiegertochter von einer glänzenden Kavalkade einholen. Ungefähr 570 Personen ritten im Zuge, an der Spitze 13 Trompeter und acht Oboen (wohl Schalmeien). Am 23. Dezember ritt dieser prunkvolle Zug, in dem die vornehmsten Geschlechter Ferrara's vertreten waren, durch die Porta del Popolo in Rom ein. Eine Woche darauf fand vor dem Papste die Hochzeitszeremonie statt. Bei den Festen, die hierauf stattfanden, mag die Musik wohl auch nicht zum wenigsten beteiligt gewesen sein. Gregorovius in seinem Werk über Lucrezia Borgia beschreibt diese Feste ausführlich[2]. Auf dem Rückwege nach Ferrara gesellte sich zu der Kavalkade von 570 Reitern eine zweite von 600 aus Rom her. Der feierliche Einzug in Ferrara am 2. Februar 1502 war eines der prunkvollsten Schauspiele der ganzen Renaissance-Epoche. Den 75 Bogenschützen mit den Farben der d'Este an der Spitze des Zuges folgten 24 Trompeter und viele Schalmeienbläser. Mitten im Zuge waren die vier Gesandten aus Rom, hinter ihnen sechs Trommler und die zwei Lieblingsnarren der Lucrezia. Auf dem Wege waren Triumphbogen, Statuen errichtet, mythologische Schauspiele wurden aufgeführt, auch Orchester spielten. Acht Tage lang dauerten die Hochzeitsfestlichkeiten. Die vornehmen Geschlechter erwiesen dem jungen Paare besondere Aufmerksamkeiten. Die Fürstin von Mantua gab ein Fest, bei dem sie nach der Mahlzeit Canzonen zur Laute sang. Was wohl bei den vielen Bällen musiziert wurde, was man wohl in den Kirchen mag gehört haben? Bei seinen Festlichkeiten verwendete Hercules oft die Talente zweier Improvisatoren[3], des Francesco Cieco, Autors des »Mambriano«, und des Giovanni Orbo, die Canzonen und Sonette sangen und sich dazu mit der Lyra (?) begleiteten. Im Jahre 1486 ließ Hercules im Hofe des Schlosses die *Menaechmi* des Plautus in italienischer Übersetzung aufführen, ein für die Geschichte des Theaters wichtiges Ereignis. Im folgenden Jahre schon fand wiederum im Hofe des Schlosses eine Theateraufführung statt von Niccolò da Corregio's »*Cefalo*«; dabei wurden Intermedien für Instrumente allein aufgeführt[4]. Das Theater wurde in Ferrara bald eins der beliebtesten Vergnügungen. 1502 wurde der *Epidicus*[5]) aufgeführt. Jedem Akt folgte ein Ballett, die morescha. Zehn Gladiatoren tanzten zum Schalle der Tamburins; zu einem anderen Tanz spielten vier Lautenspieler auf, die auch Canzonen sangen.

Isabella d'Este, bei deren Namen alles lebendig wird, was uns die italienische Renaissance an Kultur der Persönlichkeit, an vornehmer Kunstpflege bedeutet, die vielleicht den reinsten und edelsten Typ der in Künsten und Wissenschaften trefflich bewanderten italienischen Edeldame darstellt, hat in Briefen vom Jahre 1502 an ihren Gatten Franz Gonzaga eine ziemlich genaue Beschreibung dieser Ballette gegeben. In einem spricht sie über das Drama *Asinarius* und die dazu gehörige Moresca:

---

1) Gruyer I. S. 75.
2) Gregorovius II, 24—27.
3) Venturi a. a. O. S. 102.
4) s. Tiraboschi, Storia della letteratura italiana. t. VI, p. 1318 ff.
5) s. Gregorovius, Lucrezia Borgia. II. p. 42 ff.

»Die Zuschauer sahen 14 Satyre auf der Bühne erscheinen, von denen einer einen versilberten Eselsschädel trug, in dem sich eine Glockenspieluhr befand. Die Bauern tanzten zu den Klängen dieses Glockenspiels ... Im zweiten Akt sah man acht Sänger und Sängerinnen, in deren Mitte eine Virtuosin aus Mantua auf drei Lauten spielte ... Das Ballett schloß mit einem ländlichen Tanz zum Klang des Dudelsacks.«

Über die obszöne Komödie *Cassina* ist Eleonore sehr entrüstet. Gerade in ihrem Bericht darüber jedoch finden sich bemerkenswerte Notizen über Musik. Als Prolog gleichsam wurde ein Musikstück von Rombonzino gespielt, wurden »barzelle« zum Preis des neuvermählten Paares gesungen. In die Komödie des Plautus waren auch Musikstücke eingeflochten worden. Im dritten Akt spielten sechs Violinisten. Als Intermedien wurden Ballette aufgeführt. Gregorovius hebt hervor, daß ganz besonders das Violinspiel in Ferrara gepflegt wurde. Als Caesar Borgio 1498 an den Hof des französischen Königs abreiste, bat er Hercules von Ferrara ihm einige seiner Violinspieler nach Frankreich mitzugeben; er hoffte wohl mit diesen in Frankreich glänzen zu können.

Hercules I. gründete die Kapelle d'Este. Vom Jahre 1471 an suchte er nach Instrumentalisten und Sängern, die fähig wären, gute Musik beim Gottesdienst aufzuführen. Da man ihm das Talent des D. Martino d'Alemagna, eines Priesters am Konstanzer Dom gerühmt hatte, so ... trat er mit diesem in Verbindung, mit der Absicht, von Martino die Kapelle organisieren und leiten zu lassen. ... Man weiß jedoch nicht, ob Martino wirklich die Kapelle in Ferrara eingerichtet hat. Sicher ist jedoch, daß die Kapelle 1472 schon bestand, denn in den Archiven finden sich aus diesem Jahre Notizen über einen Orgelmeister, einen Lehrer der deutschen Kinder (maître des enfants allemands), einen Tenor, einen Sopranisten oder Kastraten. 1475 entließ der Herzog die kleinen deutschen Sänger. Der Kapellmeister hieß Fra Giovanni Bebri oder Bebris ..., einer der geschätztesten Musiker war Don Pedrosio.«

Bemerkenswert ist es also, daß von 1472 an drei Jahre lang eine deutsche Knabenkapelle in Ferrara tätig war. Der Name Bebri oder Bebris scheint mir auch deutschen Klang zu haben, vielleicht ist ein Johann aus Biebrich gemeint, oder Bebra? Gruyer fährt fort:

»Ferrara wurde also ein berühmtes Musikcentrum. Aus anderen italienischen Städten kam man dorthin, um Musik zu studieren. Pietro Bono, ein Guitarrenspieler, war so berühmt, daß Giovanni Boldu seine Gesichtszüge in einer Medaille prägte. Auch der Name D. Guido Giovanni ist erhalten. 1495 wurde er zum Organisten der Kathedrale ernannt. Mehrere Trompetenbläser und andere Musiker waren im Gefolge des Jacopo Tratti, der als Gesandter 1472 zum König von Sizilien reiste. Giovanni Venaysius, Sänger des Herzogs, sandte an Franz Gonzaga eine chanson des berühmten Josquin, der (1499) unter den Musikern genannt wird, die von Hercules Gehalt bezogen[2].« (Es handelt sich hier um Josquin de Près.) ... »Hercules liebte die Musik so sehr, daß er in den Beschwerden des Alters einen Trost fand in dem Spiel des Clavicembalisten Vincenzo da Modena[3]. Seine Musikbibliothek enthielt die kostbarsten Handschriften und Druckwerke.«

Wir erfahren auch[4]), daß die meisten Musiker in Diensten des Herzogs Niederländer und Franzosen waren. In seinem Kapitel über Afons I. (1476—1534), den Gatten der Lucrezia Borgia, macht Gruyer wiederum Mitteilungen über die Musik während dessen Regierungszeit[5]). Von Jugend auf war Alfons ein großer Musikliebhaber. Bei den Festlichkeiten zu

1) Gruyer, p. 115. 2) s. Gruyer, Les portraits peints par Raphael. t. II, p. 62.
3) s. Valdrighi a. a. O. 4) Gruyer, p. 114. 6) Gruyer, p. 115.

seiner Hochzeit zeigte er sich als tüchtigen Geigenspieler. Es wird besonders berichtet, daß er sich nach der Aufführung der schon genannten »*Cassina*« hervorgetan habe[1]). Im Jahre 1506 werden in den Archiven zum ersten Male Flöten erwähnt. Battista da Verona wird beauftragt, in Venedig Flöten zu kaufen. Doch fällt in die Zeit des Alfons schon der Niedergang der Musik in Ferrara. Infolge des Krieges wurde die Kapelle aufgelöst, die meisten Sänger gingen nach Mantua. Unter ihnen werden genannt Ilario Turburone, Jeromino da Verona, Fra Felice, messer Michele da Lucca, ein Bassist, um den sich Leo X. im J. 1514 bemühte. Nur ein Bassist, Fra Gianfrancesco da Lodi, blieb in Diensten des Herzogs weiter. 1518 beauftragt der Herzog einen gewissen Sacrati, ihm die neuen Kompositionen des berühmten Gianni Motoni zu verschaffen. Soll damit vielleicht Jean Mouton gemeint sein? 1523 erhält ein Sänger Giovanni Michele von Sigismondo d'Este 30 lire für ein Buch Messen. Der ferraresische Gesandte in Rom Pauluzzo oder Paolucci hält seinen Fürsten über die musikalischen Neuigkeiten auf dem laufenden. Einmal berichtet er von einer Komödie, in der ein Orchester spielte, zusammengesetzt aus Schalmeien (fifres), Dudelsäcken, zwei cornetti, Violen, Lauten, einer kleinen Orgel, einer Flöte und einer Gesangsstimme. In der Herstellung der Flöten wird eine Neuerung eingeführt. Man blies nicht mehr wie früher in den oberen Teil des Instruments, sondern in die Mitte. Auf einer solchen neuen Flöte spielte Alfons selbst, unter Anleitung des Meisters Francesco della Viola[2]). Hercules II. (1508—59) hatte in Diensten die Musiker Antonio da Cornetto und Alfonso della Viola, den Guitarrenspieler Bernia, den Lautenspieler Bernardo da Milano, Kapellmeister war vielleicht Ciprian da Rore; im Jahre 1556 wird eine besondere Dotation an Ciprian erwähnt »homo molto virtuoso et da bene, et da molt' anni suo servitore«. Niederländische Sänger liebte er sehr; läßt sich vom Herzog von Savoyen ein Kontralt-Kastraten, einen tiefen Baß senden. Auch Spanier waren in seiner Kapelle[3]).

Ganz besonders glänzend war die Musikpflege am Hofe Alfons II. (1533—97).

»Die Musik war die tägliche Unterhaltung des Herzogs von Ferrara in der Stadt und auf dem Lande; sie wurde herangezogen beim kirchlichen Gottesdienst, bei der Darstellung von Komödien; sie begleitete oder folgte auf jedes einigermaßen festliche Mahl.«

Bei Frizzi[4]) werden ungefähr 20 Musiker aus Ferrara genannt, die ein großes Ansehen genossen. Alfonso della Viola war auch als Komponist tätig. Er schrieb Musik zu den Komödien *l'Orbecche* von Cintio Giraldi, *Sfortunato* von Agostino Argenti, *Aretusa* von Alberto Lollio. Für eine andere Komödie des Giraldi *Egle* schrieb Antonio dal Cornetto die Musik. Ein Musiker von französischer Herkunft, G. Alexandre de Milleville, war Lehrer der kleinen Prinzessinnen. Sein Name wird von 1544—73 genannt. Auch sein Sohn François wurde ein bekannter Musiker. Giaches de Wert kam oft von Mantua nach Ferrara. Kapellmeister war Ippolito Fiorino, Organist Luzzasco Luzzaschi.

---

1) Gruyer, p. 143 f.
2) s. Valdrighi a. a. O.
3) Gruyer, p. 194.
4) Frizzi, Mem. per la storia di Ferrara. t. IV, p. 442 und Gruyer, p. 228.

Des letzteren Dienste wurden vom Herzog belohnt durch Schenkung eines Hauses in Voghenza. Auch die vornehmen Dilettanten und ihre Damen waren bei den Hofkonzerten häufig beteiligt. Von 1583—89 wird Tarquinia Molza aus Modena oft genannt, eine der gebildetsten Damen ihrer Zeit; sie war in den klassischen Sprachen, in der Theologie und Philosophie, in der Musik gleich gut bewandert. Der Kaiser versuchte vergebens, sie an seinen Hof zu fesseln. Als Ehrendame der Herzogin von Ferrara bezog sie ein monatliches Gehalt von 52 lire. Sie sang entzückend zur Viola, Laute oder Harfe, die sie selbst spielte. Neben ihr glänzte Anna Guarini. Zwischen Tarquinia Molza, der »Unica«, wie ihr ehrender Beiname lautete, und Giaches de Wert entspann sich ein Liebesverhältnis, das schließlich ihrem weiteren Verbleiben in Ferrara ein Ende bereitete. Sie starb, 75 Jahre alt, am 8. August 1617 zu Modena[1]. Auch in den Nonnenklöstern um Ferrara, in San Antonio, San Silvestro, San Vito wurde viel Musik gemacht; die Nonnen sangen, spielten aber auch Saiten-, Streich- und Blasinstrumente. Ihr Ruf war so groß, daß Margarethe von Österreich nach ihrer Hochzeit mit König Philipp III. von Spanien, die vom Papst Clemens VIII. in Ferrara zelebriert wurde, die Klöster Santa Maria in Vado und San Vito besuchte und dort die Musik der Nonnen anhörte. Zweihundert Dukaten überwies sie ihnen als Zeichen der Anerkennung[2].

Mancherlei Belehrung über die Musik in Ferrara gewährt das Werk von Gruyer außerdem. Wir erfahren, daß im Dom die Orgeln 1465—68 gebaut wurden; daß die Organisten meistens Priester der Kathedrale waren[3]. Merkwürdige musikalische Veranstaltungen fanden manchmal in der Kathedrale statt, so z. B. am Palmsonntag 1503: über Häusern, die vor dem Hauptaltar markiert waren, öffnete sich plötzlich der Himmel, und die Musiker des Herzogs Hercules I. als Engel verkleidet, veranstalteten eine paradiesische Musik. 1500 Dukaten verschlang diese einzige Aufführung. Vielerlei ähnliche Darstellungen werden aus Ferrara berichtet. Im Jahre 1440 ist z. B. eine Eintragung in den Büchern der Sakristei, Ausgaben für Engelsflügel, die bei Prozessionen gebraucht wurden. Ähnliches erfahren wir aus Modena. Dort fanden 1500 während neun Tagen Prozessionen statt zur Abwendung des drohenden Türkeneinfalls. Die Propheten und Engel, sogar Gott Vater, die heilige Jungfrau mit dem Kinde, die Apostel, die Heiligen usw. marschierten im Zuge, aber auch zwei Teufel, die Tugenden, Dämonen, ein Riese, ein Bär usw., nicht zu vergessen drei Esel, mit Lebensmitteln bepackt[4]. Zweifellos ist dabei auch viel Musik gemacht worden; Einzelheiten darüber sind mir nicht bekannt. In der Kirche S. Antonio zu Ferrara waren ehemals Orgeln mit prächtigen Holzschnitzereien, 1531 von Giovanni di Cipro verfertigt; in der Kirche del Suffragio in Ferrara, wohin sie später verkauft wurden, sind sie jetzt noch zu sehen[5].

---

1) Amilcare Ramazzini, *Les musiciens flamands à la cour de Ferrare*, in l'Archivio storico lombardo vom 31. März 1879.

2) s. Larousse, Dictionnaire universel (du Xe au XVIIe siècle, p. 733), (Instruments de musique) und Frizzi a. a. O. V, 34.

3) Gruyer, I, p. 292, auch L. N. Citadella, Notizie relative a Ferrara. t. I, p. 66 ff.

4) Gruyer, I, p. 304 ff.

5) Gruyer, I, p. 309.

In der Kirche S. Maria della Consolazione, jetzt als Militärmagazin benutzt und schwer zugänglich, befindet sich ein Fresko: Krönung der Maria mit musizierenden Engeln von Domenico Panetti (gest. etwa 1512) oder noch wahrscheinlicher von Lodovico Mazzolino. Die Engel sind in zwei Chören aufgestellt, in jedem fünf große Engel, die auf der »harpe, viole, violon et la basse« spielen. Gruyer vergleicht mit diesem Fresko ein anderes des Ambrogio Borgognone da Fossano in San Simpliciano zu Mailand. Engel in Gruppen zu drei musizieren darauf[1]).

Im Palazzo Calcagnini-Beltrami, auf dem Corso Ghiaia, sind Fresken des Ercole Grandi erhalten. Man sieht u. a. auf einer Balustrade ungefähr 30 Personen mit prächtigen Kostümen »conversant, chantant, jouant de divers instruments«. Es sind nach Gruyer vielleicht Porträts der Gesellschaft, die sich zur Zeit Alfons I. zusammenfand; ein Abbild der ferraresischen Gesellschaft, wie sie Boiardo und Ariost besungen haben[2]).

Auf Fresken der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Palazzo del Paradiso sieht man u. a. auch eine Frau an der Orgel.

Im Palazzo Schifanoia ist ein Fries mit musizierenden Kindern erhalten, im Jahre 1467 gemalt[3]). Dieser Palast enthält eines der bedeutendsten Kunstwerke Ferrara's, die Wandmalereien des großen Saales. Dargestellt sind Planeten- oder Monatsbilder, eine Klasse von Darstellungen, die sich in der Renaissancezeit nicht selten findet. Der Einfluß der Planeten auf die menschlichen Tätigkeiten bildet das Thema; Musik ist in diesen Fresken oft dargestellt. Gute Photographien von Alinari sind leicht erhältlich.

Gruyer gibt im Anhang zu seinem zweiten Bande eine ausführliche Beschreibung der Malereien im Palazzo Schifanoia, der das folgende auf die Musik bezügliche entnommen ist. Sie sind gegen 1470 gemalt worden.

April. Venus. Darauf unter anderem auch eine Liebesgartenszene, mehrere Paare in zärtlicher Umarmung oder traulichem Gespräch. Eine Gruppe von drei Personen ist umgeben von fünf jungen Männern und neun jungen Mädchen. Drei der Mädchen haben Lauten und ein anderes Instrument.

Mai. Apollo mit der Laute zu Füßen; auf einem Hügel die neun Musen; ob sie Instrumente tragen, ist nicht angegeben. Auf dem Mittelbild ein Flötenspieler. »Links ein elegant gekleideter Mann, er hält in der rechten Hand einen kleinen Stock (baguette), lehrt einem vor ihm knieenden Jüngling die Regeln der Musik oder der Poesie.« Der unterste Teil des Bildes ist leider zerstört, und dies ist um so bedauerlicher, da dieser Teil wahrscheinlich die Künstler, auch die Musiker am Hofe von Ferrara darstellte.

Juni. Mercur. Drei Gestalten mit Blasinstrumenten, vielleicht Schäfer, denen Mercur die Musik beibringt. Eine Schaar Soldaten (fantassins) marschiert beim Wirbel der Trommel, vor den Reitern ein Trompeter.

Juli. Jupiter. Religiöse Szenen; u. a. sieht man sieben Mönche; sie singen und spielen verschiedene Instrumente, auch Cymbeln und Trommeln. Es handelt sich also um eine kriegerische Musik. Diese Mönche, auf deren Kutten ein großes Kreuz aufgenäht ist, schreiten vor einer Truppe Ritter, die zum Kampf gegen

1) Abbildung der Freske des Borgognone in Rosini, Tafel CI, Storia della pittura italiana. Gute Photographien von Marcozzi und Ferraria, Mailand. S. auch Morigeri, L'arte in Milano, p. 75. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei. VI, p. 52. Abbildungen einzelner Gruppen in einem Artikel von Gruyer, Gazette des beaux-arts. 1. Juin 1893.

2) s. Gruyer, I, p. 364 f.

3) Gruyer, p. 423.

die Türken ausrücken.« Es liegt hier eine Reminiszenz vor an den Aufruf zu einem neuen Kreuzzug, den Pius II. im Jahre 1464 erließ.

August. Ceres. Neben ihr zwei Trompeten blasende Putten.

Von Bildern der ferraresischen Meister, die mir bekannt sind, käme auch noch in Betracht:

Cosima Tura (etwa 1430—95). London, Nat. Gall. Nr. 772. Madonna mit dem Kinde zwischen sechs musizierenden Engeln, darunter zwei orgelspielend. Abbildungen im Archivio storico dell' arte. 1894. Heft 2.

Aus der Gattung: Monats- und Planetenbilder seien noch einige andere hier aufgezählt:

Hans Sebald Beham: Der Planet Merkur. Das Blatt, einen Organisten darstellend, ist schon genannt worden.

Venus, darauf ein musizierendes Paar.

Das Berliner Kupferstichkabinett enthält eine vollständige Sammlung der Blätter des Beham (1500—50). Musikalische Darstellungen sind sicher auch darunter. Es war mir nicht möglich, die Stiche des Beham alle zu durchforschen; ich verschiebe dies auf eine spätere Gelegenheit.

* *
*

Mit dieser Skizze über die Musik in Ferrara schließe ich meine Betrachtungen ab, dazu gezwungen durch Rücksichten auf Zeit und auf Raum, der mir hier zur Verfügung steht. Mögen diese lückenhaften und teilweise zusammenhanglosen Studien angesehen werden als ein erster Versuch, über ein weites Gebiet eine Übersicht zu gewinnen, das literarisch noch nicht gründlich behandelt worden war.

Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert.

Von

Arnold Schering.

(Leipzig.)

Die alte Vortragskunst unterschied bekanntlich innerhalb der Lehre von den Verzierungen zwei Arten solcher: die wesentlichen Manieren (Vorschlag mit seinen Unterarten, Doppelschlag, Triller, Mordent usw.) und die willkürlichen (freien) Verzierungen, die in längeren oder kürzeren Umschreibungen der melodischen Linie bestanden. Von der Praxis der wesentlichen Manieren kann man sich auf Grund ausführlicher Auseinandersetzungen in älteren Lehrbüchern unschwer ein deutliches Bild machen, denn es handelt sich dabei eigentlich nur um die richtige, stilgemäße Auflösung zeichenmäßig überlieferter Abkürzungen. Schwieriger ist eine Kontrolle der freien Verzierungstechnik, die den Charakter der Improvisation trug, also beim Vortrage durch den Augenblick geboren wurde. Die Schultheorie konnte diese Technik nur in allgemeine Regeln und Vorschriften bannen, alles nähere blieb dem Studium des lebendigen Vortrags berühmter Virtuosen überlassen.

An Beispielen und Regeln für die freie Verzierung sind nun zwar die Vortragsschulen seit Rognone und Ganassi bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts überreich, und es fehlt auch nicht an phantasievollen Darstellungen der unter den Händen der Schreiber oft zerrinnenden Materie, aber sprechende Belege für die eigentümliche Praxis liefern doch erst Dokumente, in denen ein Zufall neben dem Original eines Stücks auch dessen tatsächliche Ausführung mit allen ihren Einzelheiten schwarz auf weiß herübergerettet. Die Spärlichkeit der bisher bekannten Niederschriften durchweg verzierter Instrumentalstücke aus dem 18. Jahrhundert legt die Vermutung nahe, daß es ähnlich wie beim Aussetzen des Generalbasses als wenig ehrenvoll galt, sich der Eselsbrücke einer vorherigen Notierung zu bedienen, und daß in Fällen, wo die Unsicherheit des Vortragenden oder ein anderer Grund eine solche notwendig machte, das Manuskript nach der Benutzung vernichtet wurde. Es könnte freilich auf Bach's Klavierwerke als auf Muster der freien Verzierung verwiesen werden. Aber das Fehlen von Gegenbeispielen, d. h. denselben Sätzen ohne Verzierungszutat, scheidet sie für den Zweck einer sinnfälligen Demonstration der Praxis aus[1]). Kadenzen, wie sie Händel und andere

1) Eine Ausnahme bildet der in Bd. IV, S. 239 der Sammelbände besprochene Fall.

ihren Sängern in die Stimmen schrieben, liefern zwar wichtige Beispiele zum Kapitel der freien Verzierung, gestatten aber nicht ohne weiteres Rückschlüsse auf deren Verwendung in der instrumentalen Musikübung. Das Folgende möge diese Lücke in unserer Erkenntnis wenigstens an einem Punkte ausfüllen helfen.

Die wichtigsten Belege für die instrumentale Verzierungstechnik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts enthält die durch Chrysander's Neudruck wieder bekannter gewordene Amsterdamer Ausgabe der Corelli-schen Violinsonaten. Um seinem mit dem italienischen Verzierungswesen wenig vertrauten französischen Abnehmerkreise den Vortrag der Adagien zu erleichtern, hatte der Verleger Mortier Corelli's Verzierungen, *comme il les joue*, sorgfältig in ein besonderes System über der Originalstimme eintragen lassen. Wir dürfen sie wohl für authentisch ansehen[1]. Die vornehme Zurückhaltung, mit der das Reizmittel der freien Ornamentik hier gehandhabt wird, ist Corelli's durchaus würdig. Spätere Virtuosen sind freigebiger damit, und schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist in Italien die freie Verzierung zu einer wahren Manie ausgeartet. Ein letzter Ausläufer derselben liegt in der Verzierungstabelle eines Tartini'schen Adagios vor, die J. B. Cartier seiner Violinschule (*L'art du Violon*) vom Jahre 1798 (1801) mitgibt. Im Anhang A ist eine Auswahl der wohl von Cartier selbst stammenden Verzierungen mitgeteilt. Die Überschrift besagt, daß es sich um eine Art Anleitung zum Verzieren handelt; es bleibt daher fraglich, ob zu Cartier's Zeit jemals das Adagio noch in einer dieser schwülstigen Weisen öffentlich zum Vortrag gekommen ist. Ein an derselben Stelle abgedrucktes verziertes Adagio von Nardini (im Anhang B teilweise mitgeteilt) hält sich gemäßigter und läßt die Originalmelodie unter den Zutaten stets deutlich noch hervorblicken. Unsere Violinisten, die dieses Adagio, nach Adur transponiert, aus David's »Hoher Schule des Violinspiels« bisher unverziert vorgetragen, werden über die »Entstellung« der schönen Melodie im ersten Augenblicke vielleicht erzürnt sein. Aber sie entspricht der alten Praxis, die heute zum Teil unberücksichtigt, zum Teil ganz unbekannt, mühsam wieder ausgegraben werden muß[2].

Mortier's Ausgabe der Corelli'schen Sonaten und Cartier's Verzierungsmuster waren jedoch nur Hilfsmittel gewesen, Unverständigen oder Schülern zur Belehrung dargeboten. Auch das Adagio, das Quantz in seiner Flötenschule vom Jahre 1752 (Anhang) mitteilt und an dem er die

---

1) Quantz kannte eine vom Violinisten Nicola Mattei (Matteis) veranstaltete Ausgabe derselben Sonaten, in der Corelli's Verzierungen durch neue, kompliziertere ersetzt waren. S. dessen Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S. 152.

2) Cartier teilt in gleicher Weise fünf andere Nardinische Adagien mit Verzierungen mit.

im methodischen Teile erläuterten Verzierungsregeln mit viel Gründlichkeit aber wenig Phantasie in die Praxis überführt, verfolgt zunächst instruktive Zwecke. In allen drei Fällen ist also eine wirklich sichere Gewähr für die Art und Weise des spontan geübten Vortrags der Verzierungen noch nicht geleistet. Diesen eingehend zu prüfen könnte erst gelingen, wenn sich Gelegenheit fände, einen alten Virtuosen gleichsam im Studierzimmer zu belauschen, ihn beim Üben zu beobachten, etwa bei der Vorbereitung zu einem Konzert, in dem er als geschmackvoll verzierender Adagiospieler glänzen will.

Meine Studien im Gebiete des frühen Instrumentalkonzerts haben mir unter anderm verschiedene Blätter in die Hand gespielt, die in der Tat einen solchen Blick in das Studierzimmer eines Violinspielers der alten Zeit ermöglichen und damit wertvolle Aufschlüsse über die freie Verzierungstechnik geben. Das markanteste und zugleich am besten erhaltene Beispiel liegt in einem handschriftlichen Violinkonzert Vivaldi's aus der Kgl. Bibliothek Dresden vor[1]. In Betracht kommt der zweite Satz, ein Largo für Solovioline mit begleitendem Streichquartett. Zwei Tutti von je 11 Takten rahmen das Solo ein, das wie in vielen hundert Adagien derselben Zeit aus einem einfachen Melodiegerippe von ebenmäßiger Struktur besteht mit einem Höhepunkte gegen den Schluß. Einem vielleicht in Dresden ansässigen Spieler des Stückes, das um das Jahr 1730 entstanden sein mag, fiel es ein, die zum kunstgemäßen Vortrage notwendigen Verzierungen in die Handschrift hineinzunotieren, und zwar in einer Weise, die deutlich den durchaus privaten Charakter dieser Notizen verrät. Nicht gleich beim ersten Anlaufe fand der Verfasser, was er wünschte. Das Verfahren, eine möglichst ausdrucksvolle, leidenschaftliche Melodie um die Noten des Originals herumzukomponieren, scheint ihm viel Mühe gekostet zu haben. Es lassen sich vier Entwürfe unterscheiden. Der wahrscheinlich erste findet sich in Gestalt flüchtig hingeworfener Notenköpfe ohne Strich zwischen den Noten der Solostimme, taktweise, ohne rhythmische Wertbezeichnung. Es sind wohl die beim ersten Durchspielen als besonders naheliegend sich ergebenden Abschleifungen und Ausfüllungen weitliegender Melodietöne, gleichsam Stenogramme, die später ausgearbeitet werden sollen. Schon bei diesem ersten Versuche aber scheint sich der Verfasser häufig selbst korrigiert zu haben: er benutzt das System der während des Solos pausierenden Baßstimme zur Aufzeichnung von bereits ausführlicheren Melodie-Umschreibungen. Zu Ende gekommen beginnt er die Durcharbeitung von vorn. Leere Notensysteme, die in der Handschrift das Adagio vom folgenden Allegro trennen, und benachbarte leere Blätter dienen zur Aufnahme weiterer Entwürfe, die

1) Sign. Cx 1091. Partitur.

regellos in Gruppen von 2 bis 6 Takten verstreut sind und oft ein Umwenden der Seiten erfordern. Manche der neuen Varianten wird wieder umgestoßen und durch eine andere ersetzt, Korrekturen sind häufig. Mit welcher Fassung sich der fleißige Virtuose endlich zufrieden gab, ist wegen der ungeordneten Gruppierung der Takte und des Fehlens einer Reinschrift nicht festzustellen, doch wird, da die Entwürfe eine Steigerung der Kompliziertheit aufweisen, die komplizierteste auch wohl als die endgiltige anzusehen sein.

Im Anhang C ist die merkwürdige Arbeit ihren Einzelheiten nach wiedergegeben. Die im Original verstreuten Takte wurden an ihre richtige Stelle gesetzt, größere Taktgruppen jedoch in der fragmentarischen Selbständigkeit ihrer Notierung belassen. Entwurf 1 zeigt die in das System der Baßstimme eingetragenen Verzierungsnoten; Entwürfe 2, 3, 4 sind aus den übrigen Bruchstücken zusammengestellt und lassen die Wahl zwischen giltiger und ungiltiger Fassung. Die kleinen, ungestrichenen Notenköpfe in der Solostimme bilden den eben besprochenen, wahrscheinlich allerersten Entwurf.

Die Kgl. Bibliothek zu Dresden besitzt einige weitere, freilich minder vollständige und belehrende Verzierungsbeispiele dieser Art, ebenfalls teils in das Solosystem, teils in benachbarte leere Blätter eingetragen. Vielleicht dürfen wir in dem ernst und gewissenhaft sich vorbereitenden, immer und immer wieder feilenden, dabei kompositorisch tüchtigen Verfasser den Dresdener Konzertmeister J. G. Pisendel vermuten, der als Schüler Torelli's und Vivaldi's mit dem italienischen Violinstil recht wohl umzugehen wußte [1]).

Die vorliegenden Verzierungsentwürfe geben Fingerzeige, wo künftige Forschung zur Erhellung des noch dunklen Gebiets der freien Phantasiebetätigung in der alten Kunst einzusetzen hat. Ohne belehrendem Zwecke zu dienen, vielleicht gegen Wissen und Willen ihres Verfassers erhalten geblieben, bestätigen sie vor allem aufs neue, daß die willkürliche Verzierungstechnik keineswegs nur in der fehlerfreien Anwendung stehender Melismen und Tonformeln bestand, sondern aus jener allgemeinen musikästhetischen Grundanschauung hervorging, die als Lehre von den Affekten den Kern aller alten Vortragslehren ausmacht. Der Verfasser ist ersichtlich bemüht, aus dem Vivaldi'schen Stücke die darin gleichsam latent liegenden Affekte greifbar und unter persönlicher Anteilnahme herauszuholen. Die Mittel sind überraschenderweise schon dieselben, die

1) Auf sein ausgezeichnetes Adagiospiel wird bei J. A. Hiller, Wöchentl. Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend I, (1767) S. 289 Bezug genommen: »Man rechnet nicht unrecht, wenn man die Geschicklichkeit unserer heutigen besten Ausführer im Instrumental-Adagio, in gewisser Art, und auf mehr als eine Weise (!) von ihm herrechnet«.

die späteren französischen Geiger, auch Spohr und andere bis in die neueste Zeit herein zum Ausdruck des Leidenschaftlichen auf der Violine benutzen: Wechsel hoher und tiefer Lagen, Chromatik, Betonen verminderter oder übermäßiger Intervalle durch Auseinanderlegung der Akkordtöne, Vorhalte, Wechselnoten, Doppelgriffe, rhythmische Feinheiten, Einfügen betonter Pausen usw. Alle diese technischen Elemente sind im Grunde nur in die musikalische Sprache umgesetzte Affektbestandteile, mögen sie im Zusammenhang als Gefühle des Strebens oder Ermattens, der Freude, des Unmuts, des Leids, oder als Seufzer, Jubel, Klage ausgelegt werden. Vivaldi, dessen Zeit die Süßlichkeit der folgenden »kantablen« Stilperiode noch nicht kannte, schlägt in seinem Stücke den Ton edler, männlicher Leidenschaft an, den der Bearbeiter seinerseits aufnahm und namentlich in der Kadenz des 3. und 4. Entwurfs sehr glücklich zum Ausklingen brachte. Man denkt unwillkürlich an Quantzens Wort:

»Um ein Adagio gut zu spielen, muß man sich, so viel als möglich ist, in einen gelassenen und traurigen Affekt setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemüthsverfassung vortrage, in welcher es der Componist gesetzet hat. Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich sein«[1].

Bisweilen wird das Pathos des dramatischen Rezitativs gestreift, hier und da ein Takt geistig doppelt ausgelegt, dann wieder eine Sequenz des Originals aufgenommen und mit neuen Gedanken zu einer kräftigen Steigerung verwertet. An fremder Phantasie seine eigene zu entzünden, nicht nur Blumenranken um das gegebene Gerüst zu winden, sondern dies unter innerer Anteilnahme zu einem selbständigen Gebäude zu gestalten, darin bestand die Aufgabe des Verzierungskünstlers[2].

Obwohl wir Grund haben, in den beiden letzten dieser Dresdener Verzierungsentwürfe zwei den Anforderungen der alten Zeit in jeder Beziehung genügende Musterbeispiele zu sehen, — selbst das moderne Musikempfinden findet sich gut mit ihnen ab, — entsprechen sie doch nicht dem von Quantz geschilderten Verzierungsideal. Quantz' Vorschrift, man dürfe die Hauptnoten nicht »verdunkeln«, bleibt hier unberücksichtigt. Ohne sich durch diese binden zu lassen, durchmißt der Virtuose das ihm zur

1) A. a. O. S. 138.

2) Umgekehrt könnte man sich etwa das Praeludium der Gmoll Violinsuite Bach's, ihres Zierrats entkleidet, nach Art der italienischen Violinisten in folgender Weise skizziert denken:



Verfügung stehende Tönereich. Entweder liegt hier eine in der Kunstgeschichte so oft erscheinende Divergenz zwischen Theorie und Praxis vor, oder die Dresdener Arbeit entstammt einer Zeit, in der das strenge Quantz'sche Gesetz noch nicht allgemeine Geltung hatte. Bei einem Vergleiche mit dessen Schulbeispiel und dem Tartini-Cartier'schen Adagio fällt vor allem eins auf: die amorphe Metrik, der Mangel an taktmäßiger Gliederung. Das entspricht aber wiederum nur dem Charakter der Improvisation. So sehr der Spieler sich beim Vortrage der figurativen Glieder und Gliederchen an den Rhythmus gefesselt fühlte, — die sorgfältige Notierung der kleinsten Notenwerte beweist es, — so wenig war er an die Einhaltung bestimmter Zählzeiten gebunden. Hierin liegt das Vorrecht der Spontaneität der Gedanken. Wie freilich diese innerhalb eines begleiteten Musikstücks als ästhetisch berechtigt empfunden werden konnte, bleibt vorläufig ein noch ungelöstes psychologisches Problem [1]). Unserm heutigen Musikempfinden widerspricht das Anhören längerer amorph gestalteter Tonperioden, wir vermissen das, was die alte Praxis mit den freien Verzierungen gerade zu verwischen suchte: klare architektonische Gliederung, metrische Übersicht über das Tonstück. Problematisch erscheint deshalb auch der Modus der Begleitung. Das Vivaldi'sche Original verzeichnet durchgängig Viertelnoten in den Begleitstimmen. Eine fremde Hand, vielleicht die des Bearbeiters, änderte sie in den Takten 11, 13, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 31, 33, 35, 37 in fünf Achtelnoten mit vorangehender 𝄾-Pause um, womit aber das Rätsel der Lösung nicht näher geführt wird. Denn selbst wenn man annimmt, daß in diesen Takten die Achtelbewegung zu einer bequemen Verzögerung des Zeitmaßes zu Gunsten des Solovortrags Gelegenheit gab, bleibt die Schwierigkeit, eine mit der Solostimme korrespondierende Begleitung zu schaffen, ungehoben. Wer gab den Begleitern das Zeichen zum Wechsel der Harmonie am Ende jedes Takts? Gingen Proben voran, in denen der Begleitkörper sich mit den Verzierungen des Solisten vertraut machte, oder besaß dieser selbst die Fähigkeit, sei es durch leises Kopfnicken oder durch Senken des Instruments seinen Kollegen jedesmal den Schluß seiner Taktparaphrasen bemerkbar zu machen? [2]) Mit der Beantwortung dieser Fragen hätte sich passend eine Dissertation über die Kunst des Ensemblespiels bei den Alten zu beschäftigen. —

1) Anders verhält es sich bei der freien Klavierphantasie, die dem Spieler keinerlei Zwang auferlegt und vom (vorbereiteten) Hörer tatsächlich als augenblicklicher, spontaner Gedankenerguß hingenommen wird. Siehe dazu Ph. E. Bach's Klavierphantasie in C moll (Anhang zum ersten Teile seiner Klavierschule). »Das Fantasieren ohne Tact scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affecten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tact-Art eine Art von Zwang mit sich führet« (ebenda, I. S. 110).

2) S. dazu Quantz, a. a. O. S. 257. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 137.

Zu den vorstehenden Bemerkungen, die sich auf die freie Verzierung beim Adagiospiel beschränkten, seien noch einige über das Allegrospiel hinzugefügt. Ein Allegro, meint Quantz, vertrage wenig willkürliche Verzierungen. Das lebhafte Tempo verbot von selbst eine improvisatorische Betätigung des Spielers. Regel war jedoch, daß ein Tongedanke bei seiner Wiederholung in neuem, verziertem Gewande aufzutreten habe. In einem der Dresdener Konzerte von Vivaldi [1]) findet sich u. a. der Allegroanfang



durch eine am Fuß der Seite angebrachte Notiz für die unmittelbar folgende Wiederholung so verziert:



Auch in den Vortrag von Sequenzen pflegte man durch Zusätze Abwechselung zu bringen, z. B.



oder in folgenden Fällen:



1) Sign. Cx 1081.
2) Ebenda, Sign. Cx 1080.
3) Ebenda, Sign. Cx 1060.

und



Die selbständige Gestaltung der Arpeggien und Tremolos, die vom Tonsetzer gewöhnlich nur der Harmonie nach notiert wurden, gehört streng genommen nicht zur Technik der willkürlichen Verzierungen. Immerhin sind dahin Ausnahmen zu rechnen, wie:



und



Schon diese wenigen, aus einer Fülle gleicher Beispiele herausgegriffenen Fälle zeigen, daß es dringend einer Arbeit bedarf, die die freie Verzierungspraxis der Alten nicht nur auf Grund theoretischer Leitsätze ausführlich behandelt, sondern die an der Hand einer reichen Beispielsammlung auch beweist, wie oft der praktische Musiker von den Regeln abwich und seinerseits als Gesetzgeber auftrat. Das wird aber wiederum erst geschehen können, wenn in einer Vorarbeit die ästhetischen Grundsätze einmal festgelegt worden sind, nach denen das 18. Jahrhundert Musik machte und hörte. Die alte Vortragskunst scheint nach alledem Geheimnisse eingeschlossen zu haben, die bis heute noch nicht restlos wieder enthüllt worden sind.

1) Ebenda. 2) Ebenda, Sign. Cx 1060. 3) Ebenda.

A. Adagio de Mr Tartini. Varié de plusieurs façons différents, très utiles aux personnes, qui veulent apprendre à faire des traits sous chaque notte de l'Harmonie. [Aus „L'art du Violon" von J. B. Cartier].

Violino Solo.

Basso.

1.
2.
3.
4.
5.
6.

1.
2.
3.
4.
5.
6.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

u.s.w.

B. Adagio von P. Nardini. [Aus „L'art du Violon" von J. B. Cartier]

Solo.

verziert.

u.s.w.

C.

Largo. — Antonio Vivaldi.

Tutti.

Violino I. Violino II. Viola.

(f) 1 2 3 4 5

Basso.

(p) 6 (p) 7 f 8 9 10 (p) 11

4.

3.

2.

1.

Original.

12

⑬

⑭

⑮

*) Variante:

16

17

18

*) undeutlich. **) Variante:  (?)

(28) (24)

*)

(b) (b)

(25) (26)

*) undeutlich.

(27) (28)

*) stacc. **)

(29) (30) (31)

So. **) Variante:

piano

(82)

(83)

(84)

(85)

(b)

3

3

86

87

88

Tutti.

(f) (p) (f)

39 40 41 42 43

Historical Sketch of the Overture.

By

Frederick Niecks.

(Edinburgh.)

The history of the Overture is bound up with the history of the opera and the oratorio, especially with that of the former. More generally we may say that it is bound up with the history of the drama, for overtures came to be written to plays as well as to operas. But there are also overtures unconnected with vocal works — pieces opening suites and partitas, and independent so-called concert-overtures, which may be absolute or programme music. J. S. Bach's orchestral suites begin with overtures in the French style; so do the B minor pianoforte Suite and the sixth Partita. The opening piece of the second Partita (Grave, Andante, and Allegro) is called Sinfonia, and the sixteenth of the Goldberg Variations has the form of the French Overture. It is noteworthy that with the early symphony, in our sense, which arose in the first half of the 18th century, the terms symphony and overture were interchangeable, as indisputably proved by innumerable title-pages and the publication "Periodical Overtures;" and that before the introduction of the minuet our symphony differed from the old Italian opera and oratorio overture (sinfonia) only by the self-containedness of the movements, not by their number, sequence, or character. The name of Overture (Ouverture) is of French origin, and was soon adopted in Germany, England, and other northern countries. The Italians called the same thing — that is to say, the opening, the introductory piece -- Sinfonia; and continued to call it so when in other countries overture had become the generally accepted name.

In the history of the Overture we may conveniently distinguish three stages, and speak of the tentative, the old, and the modern overture. The first stage extends from the beginning down to well on in the second half of the 17th century; the second stage from that time to well on in the second half of the 18th century; and the third stage from then to the present. Of the Old Overture, that of the second stage, Lully and Alessandro Scarlatti are authoritative masters and representatives of two forms — the French and the Italian overture, of which the former was the more widely cultivated. The distinguishing features of the Modern Overture were, at least in the better and best specimens, the first-movement sonata form, and a more intimate relation with the character of the work to which they were prefixed. This internal connection is generally lacking in the Old Overture. Even the works of so grand a master as Handel could be cited to testify to that effect.

The first operas that have come down to us — such as Peri's and Caccini's *Euridice* (1600), and Gagliano's *Dafne* (1608) — have no overture, and begin, without any instrumental preluding whatever, with a recitative. This however is no proof that at the performance there was not some sort of overture. In fact there must have been, as otherwise the

beginning would have been too tame and abrupt. A bridge is required from the real to the ideal. That there actually was something in the nature of an overture we may gather from the preface to Emilio del Cavaliere's *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (1600), which too is without an overture. For there we find among other instructions for the performance of the work the recommendation to perform, instead of a symphony, a madrigal with all the voices doubled and a great number of instruments. But even after operas had been written with overtures, we meet frequently with operas without such — as an instance may be given Cavalli's *Le Nozze di Teti e Peleo* (1639). Sometimes the want of the overture in a manuscript may be due to the omission of the copyist.

The first overture to an opera we meet with is the Toccata to Claudio Monteverdi's *Orfeo* (1607), a composition of a few bars, which the composer directs to be played three times by all the instrumentalists. It is a noisy curtain-raiser, a flourish based throughout on the tonic harmony, intended to bespeak the silence and attention of the audience. The same composer's short Sinfonia to his last opera, *L'Incoronazione di Poppea* (1642), is of quite a different nature — dignified, chorale-like. Generally speaking, the instrumental portions of the operas of the first decades of the 17th century were very simple in texture and structure, and in this respect bore the same ascetic aspect as the vocal portions, manifesting like these the radical reaction against the preceding contrapuntal age. The fugal element however was soon reinstated, although in a freer and lighter form. In Stefano Landi's drama *San Alessio* (1634) there are two sinfonie of considerable length and complexity. The one before the prologue consists of four movements that may respectively be designated grave, gay (a fugal canzona), cantabile, and lively (imitative). The elaborate sinfonia preceding the second act has only three movements, which in character correspond with the last three of the four-movement sinfonia. We must look at least at one of the sinfonie of the greatest opera-composer between Monteverdi and A. Scarlatti, namely at Cavalli's Sinfonia to *Giasone* (1649). It consists of three short, simple, non-fugal movements, the tempi and characters of which might be indicated by Allegro maestoso, Andante cantabile, and Allegro vivace. We must also look at least at one of the sinfonie of the greatest oratorio composers between Carissimi and A. Scarlatti, namely at Stradella's sinfonia to *San Giovanni Battista*. It consists of three seemingly more or less lively fugal movements, different in measure, but of no great interest, and inferior to the vocal music.

The form of the old Italian overture (sinfonia) attained its completion with Alessandro Scarlatti (1659—1712). Indeed his name has been identified with it, although incorrectly; for the main features had been established before him. Even if there were no other facts, those above stated in connection with Landi and Cavalli are sufficient to prove this. It is generally said that the Italian, or Scarlatti, overture consists of a quick, slow, and a quick movement. Sometimes however the first quick movement is preceded by a dignified slow one, as in Scarlatti's Sinfonia to *La Rosaura*, and in the earlier to the first act of Landi's *San Alessio*. The middle slow movement has always a singing character; and the two quick movements, which may be fugal (rarely more than one) or not, are spirited, and the last very gay. In Mozart's overture to *Die Entführung aus dem Serail*,

we have a late example of the old Italian tripartite arrangement. To see how individuality and the spirit of the time influence the extent, texture, and character of this overture we need not go so far; it may be found in the sinfonia to the opera *Arianna* (1627) by Benedetto Marcello (1686—1739), and that to the oratorio *Sant Elena al Calvario* by Leonardo Leo (1694—1756). Nay, we can learn a great deal about the variability of this kind of composition even from the study of Scarlatti's overtures alone. What a difference in the texture, instrumentation, and character is revealed, for instance, by a comparison of the three-movement sinfonia to *Il Prigionier fortunato*, non-fugal throughout, and the four-movement one to *La Rosaura*, with an imitative first and a fugal second movement.

The French overture attained its perfection earlier, and attained it with Jean Baptiste Lully (1633—1687). Here again the attribution in calling it the Lully overture is incorrect, for in Cambert's overture to *Pomone* (1671) the characteristic form already shows itself: a grave first movement, an imitative quick middle movement, and another grave movement in conclusion. But in Lully's overtures and those of his successors the third movement is often absent or reduced to a very few bars. That to *Thésée* (1675), for instance, has only two movements. This difference in the number of movements may also be seen in Rameau (1683—1764) and other French composers, who for a long time followed the example of Lully. In this respect Lully was indeed the universal example, and made his influence felt even in Italy, where Antonio Lotti (1667—1740), among others, wrote excellent overtures in the French style. Although the quick second movement is generally fugal, and the slow first generally non-fugal, there are exceptions to this rule: for instance, the quick movement of the overture to Rameau's *Fêtes d'Hébé* (1739) is non-fugal, and the slow as well as the quick movement of the overture to his *Castor et Pollux* (1737) is fugal. Rameau however knows also how to strike out into new paths: his overture to *Naïs* is a programme overture that paints the contest of the Titans against Jove. The most important matter to note about the French overture is the character of the movements — that of the slow movements is stately and energetic, one might almost say mailed, the quick movement gay, and certainly brisk and light-footed even when not gay.

Among the composers of overtures in the old style subsequent to Lully, Handel was doubtlessly the best, most popular, and most widely played. In by far the majority of cases he makes use of the Lullian two or three movement pattern — here and there with slight deviations. It is superfluous to remark that with Handel everything is fresher, pithier, and more masterly. Occasionally he makes use of the Italian pattern — he does so in the early Italian oratorio *Il Trionfo del Tempo*, and exceptionally in later times. In many of Handel's overtures we find also what became very popular, namely the addition to the overture proper of one, two, or more separate movements, slow or quick, and some of them frequently dances — minuets, gigues, gavottes, etc. The overture to the oratorio *Saul* (1738) consists of four self-contained movements: Allegro, Largo, Allegro, and Menuetto. The overture to the opera *Giustino* (1736) is followed by a short Adagio and an Allegro in the usual binary dance-form. Handel's younger contemporary and survivor, the Englishman Arne, adhered in the overture to his opera *Artaxerxes* (1762) to the Italian pattern, having a Larghetto between

two quick movements, the latter being a Gavotta. The same composer's Fairy Prince (1771) consists of three separate movements (Allegro, Andantino, and Presto). This disposition of compositions into three separate movements brings out most clearly the kinship between the old Italian overture of the three continuous movements and the old symphonies (also called overtures) unconnected with opera and oratorio before the introduction of the minuet. Whilst the composers of other nations, among them Purcell, cultivated preferably the French overture, most of the Italians remained faithful to their own pattern. The famous Piccinni was one of those who did so, as his overtures to *Le finte Gemelle* (1771), *Didon* and *Le faux Lord* (1783), and *Roland* (1778) testify. This last opera brings us to the composer in rivalry with whom the works was composed.

The master who opens the history of the modern overture is Gluck (1714—1787). He has given us at least one masterpiece, the overture to *Iphigénie en Aulide* (1774), which is modern in form and more especially in spirit, namely in the striving to be truly introductory to and premonitory of a particular drama. This overture is in short a significant piece, a poetic conception, the essence of the drama to which it was prefixed. One of the old overtures, although written for a particular opera or oratorio, could nevertheless — the exceptions are few — be played before any other. Of course, mere sound-pieces without any bearing on the matter which they introduced continued to be produced, and there continued also to be produced overtures that are neither in the modern sonata form nor in the old overture forms. Still, the modern sonata form and poetic significance are characteristics of the modern overture, if we confine ourselves to what is most beautiful and noble in this department. After Gluck came Mozart, the perfecter of this form both as regards beauty of structure and poetic significance of content. To Cherubini we are indebted for many exquisitely fine and delightful works. Beethoven produced in his great *Leonore overture* the grandest art-work in this form, which he greatly developed. To realise his supremacy we have only to recall the other *Leonore overtures*, *Egmont*, *Coriolan*, &c. With Weber (*Euryanthe*, *Oberon*, *Freischütz*, &c.) romance enters with flying colours — brilliant, noble-hearted chivalry and the weird spirit-world in its lovely and its gruesome aspect. Mendelssohn, who for the most part cultivated other realms of romance, accredited the programmatic concert-overture (A Midsummer Night's Dream, The Hebrides, Melusina, Calm Sea and Prosperous Voyage). If Schumann had written nothing else than the overture to *Manfred*, he would have immortalised himself: it is a soul-picture unique in power, subtlety, and truth. The Italian and French opera composers of the last hundred years and more have not distinguished themselves much by their overtures; indeed most of them not at all. Two exceptions however have to be made — Rossini and Auber, whose lightly constructed overtures enjoy perennial favour, and enjoy it legitimately because it is based on the freshness, verve, grace, and piquancy of their productions. From time to time, other composers too achieved success — for instance, Méhul in *Le jeune Henri*. The once much-played Spontini overtures have disappeared from concert programmes. If their brilliant qualities explain the former vogue, their weakness of structure explains the present neglect. With his overture to *La Vestale* (1807), says Wagner, began the history of the "potpourri" overture. To return to the great achievers,

Berlioz has among his overtures two — *Le Carnaval romain* and *Benvenuto Cellini* — that have all his peculiar excellencies and hardly any of his weaknesses. After *Tannhäuser* Wagner abandoned the overture for the prelude, making an exception only in the case of the *Meistersinger*, a musical comedy. In this he was not the first, but has been followed by many. It were vain to attempt to classify and describe all that is noteworthy. Let me mention only a few more notable composers of overtures: Spohr, Schubert, Meyerbeer, Sterndale Bennett, Gade, Ambroise Thomas, Goldmark, Smetana, Dvořák, and Tschaikowsky. Good and bad overtures in other forms than the sonata form have been written, and will be written. As to overtures without form, let them be buried in eternal silence.

Bow Bells.

By

Charles Maclean.

(London.)

The church of St. Mary-le-Bow, Cheapside, in the City of London, was built, as early as the Norman William the Conqueror at least, on a crypt of stone arches, and so dedicated to "S. Maria de Arcubus". As this church was of old (with 12 others) exempted from jurisdiction of Bishop of London, the Archbishop of Canterbury held here, as on neutral ground, the ecclesiastical appeal-court for his province, and it was called the "Court of Arches"; now held usually at Westminster, and being subject only to Judicial Committee of Privy Council. But the common people, having no real English word for "arch", translated it "bow"; so the church became in the Latin-French-English patois "St. Mary-le-Bow". Similarly Stratford-le-Bow parish, now contracted to "Bow", in E. of London, because having a bridge over a stream built (time of Henry I) on arches. For other examples of the Norman-English patois, compare: — St. Mary de Arena, later le-Strand, as old north foreshore of Thames; St. Mary Axe, Lime Street, as having for relic one of the 3 axes with which the 11,000 virgins were beheaded; St. Mary-le-Bone, as being on the bourne or stream, the old Tyburn; St. Mary Bothaw, Walbrook, as adjoining the boat-haw, or boatbuilder's yard; St. Mary Overies, Southwark, (now the new Southwark cathedral), as being "ofres" (A. S. genitive of ofer), of the shore or riverside; St. Mary Pelliper, or on land of the skinners, same as St. Mary Axe; St. Mary Rouncivall, Charing Cross, as being a cell to the priory of Roncevalles in Navarre; St. Mary Woolchirchaw, Walbrook, as having churchyard with wool-weighing beam therein.

This St. Mary-le-Bow Church, commonly called Bow Church, has always, from having the highest tower or steeple, been the bell-centre for London. Formerly the large curfew-bell (couvre-feu or "lights out" at sunset in summer and 8 p. m. in winter) was tolled from here for all London inhabitants, whence the area given for a definition of a "cockney" (literally cokenay, cock's egg or misshapen egg, and so milksop or townsman) was to be born within the sound of Bow bell. Later on, when sets of differently-tuned bells for chiming or pealing became frequent, Bow Church always kept its pre-eminence (as is evident by tradition) on account of having the best London set.

About the dates of these things, archæology only took bells under her wing about 60 years ago, and not much is to hand. Moreover very few old bells are dated on the metal; earliest such known is Siena cathedral 1159, the earliest such in England is at St. Chad's Church, Claughton, Londale, Lancashire, 1296. When "change-ringing" became the fashion (especially in XVII century), a vast number of old bells were melted down and recast to get notes in the major diatonic scale. However church bells were here many centuries before the Conquest. Benedict Biscop (c. 628—690) introduced them in Northumbria. By decree of 750 a Saxon churl or franklin could become a thane, if he had 500 acres and a church with bell-tower thereon. The bell of Lauhydrock church in Cornwall, still in existence, bears the inscription, "The gift of Athelstan for his soul"; if this is the 1st king of England, son of Alfred the Great, the bell is before 941. The statesman-monk, St. Dunstan (925—988) had a notable bell-foundry at Glastonbury, Somersetshire, and among other things cast a great bell for Canterbury Cathedral.

Nor were the churches by any means confined to one bell a piece. Turketul, Abbot of Croyland (or Crowland) in S. Lincolnshire (d. circa 870) gave a tenor bell called Guthlac to the Abbey; and Egelric who succeeded him gave 6 ringing bells called Bartholomew, Bettelin, Turketul, Tatwine, Pega, and Bega. A later successor, Ingulph (c. 1030—1109), or at any rate the author of Historia Monasterii Croylandensis, says, "non erat tunc tanta consonantia campanorum in tota Anglia". Osney Abbey, adjoining Oxford, regarding which more hereafter, had 6 very celebrated bells before 1100. Roger de Ropeforde of Paignton, Devonshire, cast 4 bells for Exeter cathedral in 1284. A regular peal of 5 was sent to King's College, Cambridge, by Pope Callixtus III in 1456. A peal of 5 was cast at Little Dunmow, Essex, in 1501 (Weever's Funeral Monuments, p. 633). But 6 had always been quite a common number. See the familiar 6-fold inscription, "Funera plango, Fulgura frango, Sabbata pango, Excito lentos, Dissipo ventos, Paco cruentos"; or again the hexa-

meters, "Laudo Deum verum, Plebem voco, Congrego clerum, Defunctos ploro, Fugo pestem, Festa decoro". There is a record of St. Michael's, Cornhill, getting its 6th bell in 1430. Sets of 8 are known to have been in London in beginning of XVI century.

As to tuning, the original idea of a set or "ring" was perhaps to have such and such a bell for such and such a monastic function, rather than to play tunes upon them; and when musical tuning began, it must at first have been rough. Still the evidence is in favour of this country having quite early developed the diatonic series. As soon as regular tuning was effected, the most usual combination was probably c d e with a G dominant below for small rings, and a series in the diatonic major scale for large rings. As to method of ringing, it must have progressed through main stages such as these; first hand-striking with a mallet (compulsatio), then interior clapper-work and pulling the clapper by rope (depulsatio) or swinging the bell itself against the clapper by rope (pulsatio), then clock mechanism operating on a hammer (impulsatio). But all these matters can best be seen by considering the uses of the bells.

The practical application of church-bells in England is threefold: — (a) Tolling, (b) Ringing or Pealing, (c) Chiming.

(a) *Tolling.* This is the more or less slow iteration of the note of a single bell, especially a large bell. Such was (and is still in a few parts, as University towns, Exeter, Kirkby Stephen im Westmoreland, etc.) the Curfew. In Kirkby Stephen it is called Taggy Bell, from old Danish "tag", to cover. At Chertsey Abbey, Surrey, in XV century, when a girl's lover was to die at curfew, she hung on the clapper and muffled the great bell with her bruised body, and so saved his life. Such was the Passing Bell or Soul Bell, peculiar to England, tolled when one was dying, distinct from the knell after death. Such is now rung universally for announcing the approach of a religious service; and in the Catholic church for stages therein, as the Sanctus Bell (vulgo Saints' Bell). In tolling, the bell-ringer at suitable intervals gives one pull to a rope; which is either wound round a wheel or segment of a wheel attached to the bell-stock and thus swings the bell (half-swing) so as to strike against the heavy stationary hanging clapper, or else by pulley-arrangement pulls the interior clapper itself to and fro so as to strike against the dead-hanging bell (called "clocking" and sometimes dangerous to bell as difficult to regulate force of blow), or else thirdly by direct pull releases a hammer arranged to act (rebounding a little by spring) on the dead-hanging bell.

(b) *Ringing or Pealing.* This is (as to the effect) in its simplest form the iteration over and over again for a length of time of a quick for-

mula — scale-wise or in other shape — on bells tuned to different notes. It has been done for an unknown number of centuries by entire wheel, rope, and hand, and with the "whole swing"; and such bell-ringing is peculiar to this country (the Continent having only the half-swing above-named), whence Britain was once called the "ringing island". Here, different from all the cases named above, the bell is swung clean round, describing indeed more than a complete circle on her axis. The present writer has taken the liberty of drawing attention several times in these publications to the unsatisfactory state of expert-writing, and partly in consequence thereof of writing in works of reference, on subjects which may be described as on the fringe of the musical art; i. e. subjects not concerned with art-instruction, art-criticism, or art-history proper. These are a sort of un-reclaimed no-man's land, where the expert, not to say the hobby-rider, has the freest hand and uses it; and it is notorious that such writers are the very last to realize what the rest of the world wishes to learn. Stainer's Dictionary of Musical Terms (1876), and still more Grove's Dictionary of Music and Musicians (begun 1879), have gone a long way to bringing these subjects under control; but improvement can only be gradual. Last year, in dealing in these pages (Samm. VI, 183) with the four-century-long mystification of the Water-Organ, it was pointed out how badly the experts and works of reference had between them served the public, and how the matter had not been brought to a point historically until a German classical-text-commentator (Wilhelm Schmidt) furnished the clue by the prosaic but effectual process of giving the references to the old MS. texts and old MS. diagrams. And now in the present case, considering that this "whole-swinging" alias "full-ringing" of bells is in that department our national characteristic and exclusive attribute, and considering that the well-informed regard bells as never properly sounded in any other way, one would have expected to find the rationale of the matter without doubt somewhere clearly set out. But it is not so. After a close investigation no intelligible account can anywhere be traced in print. In C. A. W. Troyte's portion of the "Bells" article in Grove's dictionary, for instance, while the diagrams are no doubt correct, (they seem to have been borrowed), the letter-press about the "strokes" and "sets" must be pronounced quite confused and inadequate, and in fact to the ordinary reader unintelligible. The 3 or 4 sentences in the Encyclopædia Britannica (vol. III, 539, art. Bell) barely touch the subject, and convey no meaning. Chambers's Encyclopædia (art. Bell) is even more silent. And so on. No further apology is needed for offering an exact account (as far as may be) of this matter which differentiates us entirely from the Continent.

The crown of the bell is attached immoveably (generally by loops or

"ears" or "canons" cast one with the bell, and then iron straps) to a wooden or iron structure ("stock") capable of revolving and carrying the bell with it; in such way that half a revolution brings the mouth of the bell uppermost. The bell is also secured by certain "braces". To effect revolution, there is fixed to the stock a wheel whose diameter is about $2^1/_4$ to $2^1/_2$ times the height of the bell from mouth to top of crown (see Appendix D); and the rim of the wheel is deep-grooved so as to take a rope. The exact axis of revolution lies somewhere in the upper part of the crown. Here, to shorten further description, imagine the wheel as lying between observer and the bell, which is at rest hanging down; and imagine the wheel as revolving opposite a fixed marking-disk graduated with 360 degrees, the scale running from bottom and then to right ("east") and round. Then the end of the rope is attached to the wheel (by passing through a hole in one of the felloes and being secured to one of the spokes) at 135^0, or on the right hand side 45^0 short of the top. This hole in the felloe ("sallie-pin") will be the point of final haulage, to whatever position in the scheme of 360^0 the revolution of the wheel takes it. Now the power requisite to lift a bell, almost the whole of which lies outside the axis of revolution, and the heaviest of which (the "sound-bow") is the furthest from the axis, so as to come round and in fact stand on its head, is vastly greater than would be supposed on casual observation of the problem. The leverage against the operator is in fact immense. But the same extreme resistance translates itself into an equal amount of momentum when the bell is allowed to fall, and brings it about that the bell can with small effort on the part of the ringer be made to swing clean round with irresistible rush and force to the same position again. But this rush and force are in turn kept in complete check by the principle of revolution round an axis, so that, inasmuch as gravity gradually overcomes the momentum, the bell reaches the vertical at last quite gently. These principles underly the whole art of English bell-ringing; it is the rush which makes the volume of the sound, and it is the gravity developed by axial revolution which enables the ringer to poise the bell at the vertical (mouth upward) with a pull of a few pounds. — The ringer's first step is to lift the bell so as to be mouth upwards. This can only by done by swinging the bell backwards and forwards till the growing momentum is enough to carry her to the mouth-upward position. The ringer, beginning to haul from 135^0, urges thus the bell more and more to the left till she reaches the perpendicular mouth uppermost and tilts over. During this preliminary process the clapper cannot help sounding the bell, and the process is called "ringing up". But at about 170^0 or 10^0 degrees to right ("east") of zenith, the bell after tilting over is

stopped, because a projecting limb or "stay" on the stock (on the side of the bell-crown) is intercepted and brought up by a bar fixed into the lower part of the frame-work. The bell therefore rests just out of the perpendicular at 170^0, and is "set", and awaiting the first effectual stroke which shall sound her in the regular manner. The haulage-point has by this action been removed to 320^0, or 40^0 left ("west") of nadir, and the next haulage will be (round a "roller" or ground-pulley) over a space of 40^0, left to right. Such not being a long haulage, the first ringing-stroke requires much knack ("hand-stroke"). Then, this being done, the bell will fall down, swing up the other side, and tilt over again in the opposite direction to what she did previously, and there she will be a second time "set" at about 190^0, i. e. 10^0 to left ("west") of zenith. But it will be said, this is impossible, because the bar before-mentioned will necessarily stop the stay as before at the point 170^0. The answer is, that the bar is pivoted at tail, and plays through 20^0 in what is called a "runner-board" till it is brought up by blocks; it is in fact called the "slider". Its free end is pushed along the runner-board first one way and then the other, through 20^0 and until it comes to the block, by the stay on the stock. This action of the slider, which alone makes possible the English ringing (whole-swinging), is mentioned in no book or work of reference that can be discovered. Indeed no one, reading the Troyte letter-press above-mentioned, could even understand (unless he knew it before) that the bell is "set" twice, in two different positions. Yet not to describe the action of the slider is exactly parallel to trying to explain the principle of the steam-engine while saying nothing about the slide-valve! Now by this second setting it will be seen on analysis, that the rope has wound itself left to right almost quite round the wheel, till the final haulage-point has got to $150^0 + 190^0 = 340^0$. With this long haulage, distributed over 340^0 of the wheel, (and clear of the "roller" or ground-pulley), a comparatively steady and light pull on the rope ("back-stroke") will swing the back, right to left and quite round again, to her first "set" at 170^0. Thus at each effective "falling" of the bell, or bell-ringing stroke (the "hand-stroke" and the "back-stroke"), the bell will travel 380^0, or more than a complete circle. — In the account here given, the bell has for simplicity's sake been described as actually tilting up against her mechanical support (the stay that is to say touching the pivoted slider, and the pivoted slider touching the stop-block) each time she is "set" or tilts over. But as a matter of fact, with a good bell-ringer, this happens at the first preliminary "set", only, and never again during pealing; for after the first "set" he keeps the bell poised (mouth upward) just this side or that side of the vertical merely by the pull of his wrist on the rope. The block is there to give the first

"set", and in case of accidents afterwards, but in proportion to the skill of the ringer it is not brought into use. Enough has been said to show, both that the mechanical forces which permit the pull of a few pounds to poise a bell containing such enormous potential momentum are wonderful, and that the skill of the bell-ringer is very great. How different it all is from the continental system will be seen from the fact that quite commonly there only the two-third-segment wheel is used, which of course could not give a complete revolution of the bell. Whole-swinging, and all that it brings with it, is unknown on the Continent.

As to the sound in whole-swinging, it will take place once, and not more, for each complete revolution of the wheel. None of the publications which affect to describe the clapper-action trace it at all correctly, the following being a typical entry: — "In the motion of the bell to the perpendicular the clapper strikes forcibly on one side of the bell, and in its return downwards on the other side of the bell, producing at each stroke a sound" (Encyclopædia Londonensis, II, 870, and since repeated substantially in others). That is quite false, and applies only to half-swinging; it should be, "In each motion of the bell to the perpendicular, one side or the other, the clapper strikes". Nor is it explained why "in the motion" the clapper should strike at all, for both clapper and bell are apparently revolving with the same momentum; and the supposition would be that the clapper would strike only when the bell's motion was checked by the hand or stop-block. However the actual process had better be considered. First theoretical. Suppose the clapper hinged in the axis of the bell, and lying at the "set" on the back side of the bell, (i. e. the side furthest back in the line of motion). Then, when they move, both bell and clapper will travel round with just the same momentum, and in proportion to the force with which the bell is stopped by some force other than gravity will the clapper fly forward and strike the opposing surface of the thick part or "sound-bow". But as the bell is poised quite delicately, and comes to rest quite gently, as above described, this would give a blow of no proper power. Practically therefore another principle is invoked. The clapper is hinged lower down (when the bell is hanging) than the axis of the bell — say by an amount equal to 1/10th of height of bell — and so travels in a smaller circle than does the bell. But, with this sort of motion of epicycle on deferent, the clapper will contain not only the momentum due to its own length, but also that of the moving point where it is hinged; so that when the latter slows down the "flight" of the clapper (which is free because hinged) does not slow down equally but still presses forward. This gives the clapper just so much more force, and as a matter of fact it overtakes and strikes the opposite surface of the

slowing-down bell when the bell is somewhere about 30° short of zenith. But of course this depends on the pivoting of the clapper, and other factors, all of which are the art of the bell-founder. The construction-portion of the Grove "Bell" article (very well written by H. Heathcote Statham) just mentions this short axis, but the exponents of whole-swinging or pealing take no notice of it, though the truth is that without it their peals would be all executed pianissimo. The short clapper-axis is also properly speaking an exclusive attribute of the whole-swinging system, since it is not a necessity in case of half-swinging or "clashing". Finally it is to be observed that part of the skill of the ringer consists in "raising" the bell to the first set in such a way that the clapper shall lie on the back side as above defined. If he failed he would have to begin "raising" her again, or else go up into the belfry and put the clapper over with the hand. It is a curious practical fact that if the clapper started on the wrong side, it would as a rule never get right throughout the peal.

As to the action of the rope, this involves no point of special interest, but for completeness may be described. The tuft or "sallie" thereon is of a height to be seized by the up-stretched arm when the bell hangs dead; as she goes to the first "set" (170°), the sallie will after a bob down, as the sallie-pin passes the roller, stand a little lower than before, and it is with the sallie in hand that the ringer pulls the first or "hand-stroke"; as the bell spins round to the second "set" (190°), the sallie flies up (to a height depending on size of wheel), and the ringer pulls the back-stroke with the end of the rope, the sallie being now out of his reach above his head.

The Appendix diagrams at end of article, — showing (A) oblique view in perspective, bell hanging, (B) front section, bell hanging, (C) front section, bell rung up to the first "set" ready for the hand-stroke, — will illustrate all the above remarks.

The bell-ringer requires considerable practice to learn how to (a) raise a bell, (b) swing her, (c) keep her poised, without damaging himself or breaking the machinery. He requires still more to take his part in peal; being there very much like a Russian hornist on single notes, with a far more difficult and also a dangerous instrument to handle. He makes one or other of the 2 strokes (hand-stroke or back-stroke), at intervals according to his place in a "peal" (alias formula or tune). The simplest form of pealing is for say 6 ringers to sound 6 bells in diatonic scale, highest to lowest ("rounds") and repeat this over and over again. Or other simple formula or tune. Or there is somewhat more development in ringing say for a wedding; here one tune would be rung so many times, then another so many times, and so on; and occasionally all the bells would

be "fired" or sounded simultaneously. But in all these things the true bell-ringer affects to consider (really in the face of the facts) that he is not playing a tune at all, only a "change" selected out of the game of change-ringing now to be described. That game is quite artificial, — consisting in (i) ascertaining beforehand how many permutations taken all together the bells in the steeple, or the bells operated on, are capable of giving (e. g. 5 bells give 120, and 6 bells give 720 permutations), then (ii) devising beforehand on paper the simplest method (for there are a great number possibie) by which these permutations can be represented on the bells without ever showing the same twice over, then (iii) obeying blindly certain rules of practice which will carry out the method. All this has been brought to a science since the middle of XVII century, and exclusively in England. The game is very much like chess or whist played with liying pieces and cards, only with the difference that a great deal of technical skill and much exertion is required from the performers.

Heads "i" and "ii" above are attended to by "composers" in their chamber. For head "iii" the bell-ringer acts as follows. Suppose him to be Bell 3 in a ring of 5; i. e. 3rd from the top (treble) and 3rd from the bottom (tenor). Then in "rounds" he will always pull after 2 and before 4. But directly "changes" begin, he is taught to move, i. e. alter the order of his pull and either delay it or accelerate it, under certain conditions. (a) His ordinary "motion" consists of threading his way (called "hunting") by putting in his pull between the 2 men of next higher numbers to himself (delaying his stroke) or 2 men of next lower numbers to himself (accelerating his stroke). He does the former till he reaches the limit of being last man ("hunting up"); thereupon he marks time once, alias pulls twice in that place, and then does the latter till he reaches the limit of being first man ("hunting down"). This can be most clearly traced from the marginal table of figures, where the path of Bell 3 hunting up, down, and up again, by the process of delaying or accelerating his stroke, can be seen from the thick figures. But as a matter of fact all the bells there (though the table without the clue does not obtrude the fact) are hunting according to the same rule; and it is this "hunting" of all the parts simultaneously which is the essence of the game. (a) But, in addition to this ordinary and fundamental "hunting" motion, the individual ringer may be required to mark time in one place other than the ordinary pause as last or first man ("behind" or "lead") in hunting; in which case he is said to "make a place" or "lie a whole pull". See Bell 4 in Ex. 2 in the margin. (c) Or he may be required to go back a step in his hunt ("dodging"). Thus in Ex. 2, Bell 3 having begun to hunt

Ex. 1

12**3**45
214**3**5
2415**3**
4251**3**
452**3**1
54**3**21
5**3**412
35142
31524
1**3**254
12**3**45

down, goes back to last place, otherwise zigzags. (d) He is always bound by the condition that, like a pawn at chess after its first move, he can only move (if he moves at all) by one place; the examples are enough to show what is meant by one place; no bell can in changing place leap over a column, the ringer cannot in delaying or accelerating do so by more than one stroke. — "Plain hunting", as per head "a" above, carries 5 bells to 10 changes, as shown in Ex. 1. By letting a certain bell hunt up and down only the left-hand half of the table, which will force the columns on the right under condition "d" to "dodge", a larger number of permutations is brought in. So far the ringers can work without a conductor. But then his services are required (he is one of the ringers). He has only 2 words of command, "Bob" and "Single"! When he calls "Bob", 2 and 3 keep on alternating places ("double dodging"); and 1, 4 and 5 have a 3-column hunt between them. When he calls "Single" the same takes place, but there is a slight change in the 3-column hunt. This has all been worked out by theorists beforehand, and the conductor needs no knowledge except that of rule of thumb. — That rule applied, the men find that they get back to "rounds" in about 5 minutes for 5 bells (120 changes), about half an hour for 6 bells (720 changes), and about 3 hours for 7 bells (5040 changes); beyond which naturally they do not go in the way of a complete set of permutations ("peal"), for on 8 bells they would be occupied for at least 28 hours (40,320 changes). When they do less than a full set of permutations, e. g. 2 hours work on 8 bells, that is called not a "peal" but a "touch" or "flourish". — If no mistakes have been made, by the time "rounds" are reached again the philosophic bell-ringer may reflect that he has effected all the permutations taken all together of x bells; or, further pursuing the Arte Maggiore, he may make deductions about his chance in his next lottery for the base-principles are identical. But it is doubtful whether much mathematics enters the bell-tower. To the actual bell-ringers the interest lies in the skill, the gymnastic exercise, and the discipline. Not but what many intelligent men have handled and do handle the ropes. John Bunyan was a bell-ringer. — As to the skill, note that keen "rope-sight" is wanted, to see the order in which the ropes fall, and so know which bell to ring after or to dodge with.

Ex. 2
51423
15432
15423

The nomenclature of bell-ringing is certainly as extraordinary a one as exists in any art, science, or trade. It is a repellent jargon at first, being bucolic, showing its origin in the village ale-house, and having many apparently meaningless, and several decidedly cross-divisional terms; however closer familiarity will show that there is method in its wildness, and that it answers its purpose. The clue to the main words in this

The act of pealing 4 bells is called Singles, 5 Doubles, 6 Minor, 7 Triples, 8 Major, 9 Caters, 10 Royal, 11 Cinques, 12 Maximus. The "method" of effecting permutations goes by some other name, which is prefixed. "Grandsire" is a familiar method for an odd-numbered peal, "Bob" for an even-numbered, — though this last has nothing to do with the conductor's exclamatory "Bob". Then "Bob-Major" means pealing 8 bells on the "Bob" method. But the intricacies that follow are great.

The change-ringer's notation is by numbers, not stave-notes. The smallest bell is no. 1 (also called the treble), then the rest in order, 2, 3, 4 etc; the largest bears the highest number, and is also called the tenor. Thus these numbers are exactly in the reverse order of the numbers giving harmony-intervals, and it is at first puzzling to the musician to read them. For notational purposes a peal of 6 is always understood to be the first 6 notes of the major diatonic scale, from C or Doh upwards; a peal of 8 the full 8ve of notes similarly; a peal of 12 an octave and a fifth of notes similarly. There are no marks of time-value at all; nor are there bars; only a separate line is given for each "change" or permutation.

The bands of change-ringers which serve the different churches in this country are close federations, and especially strong in London, where have been or are the following (with dates of origin): — Brethren of the Guild of Westminster 1255; Company of the Scholars of Cheapside 1602; Ancient Society of College Youths 1637 (still in existence and serving Bow Church); Society of London Scholars 1683 (under new title 1746 of Society of Duke of Cumberland Youths still in existence); Society of Union Scholars 1713; Society of Eastern Scholars 1733; London Youths 1753; Westminster Youths 1776.

It should be noted that in a "muffled peal", for solemn occasions, half of the clapper is covered with a leathern cap; so that one change is clear and the next dull, a surprising effect.

(a) *Chiming.* This is (in popular definition) the performance of a more or less quick formula or short tune on several differently tuned bells, for announcing at intervals the passage of time. Church bells were the institution of the Christians, as soon as they emerged from persecution, — for the Jews had only trumpets, — and the earliest chime-usage was when the monks kept thus every 3 hours their horae canonicae (Lauds 3 a. m., Prime 6 a. m., Tierce 9 a. m., Sext 12 noon, Nones 3 p. m., Vespers 6 p. m., Compline 9 p. m., Matins 12 midnight); striking the bells by hand with wooden mallets to show their watchfulness. So sailors still strike the "watch" on ship-bells every half-hour running up to 4 hours. Afterwards, when clocks were invented, the bells were made to mechanically announce chimes for hour, half-hour, and quarter-hour. Clock

action was possible in England at least as early as XIII century (see the Westminster case mentioned by Coke); though no doubt the clock-regulator could then be nothing better than a "fly" or revolving fan (as now in the detail of striking apparatus), the pendulum not being invented till 1658 (Huyghens). There are records of church chiming-clocks in XII and XIV centuries at Exeter, St. Albans, Wells and Canterbury. Of course now all chimes required for noting passage of time are by clock-work.

There is no great variety of chime-tunes in England, though W. W. Starmer of Tunbridge Wells (Zeit. VI, 337) is collecting a general record. On ordinary Parish Church clocks there is a "ding-dong" or "ting-tang" on 2 bells; e. g. *E C*, once for 1st quarter, twice for 2nd, thrice for 3rd, four times for 4th, — then the lower bell or a deeper bell striking the hour. Or a simple chime may be on 4 bells, thus *f d e c*, similarly applied. St. Mary's Cambridge is celebrated with the following real quarter-chime on 4 bells, that is to say a different permutation or tune for each quarter increasing in length to the end, and it is very effective: — 1st quarter, *e d c G*; 2nd, *c e d G*, *c d e c*; 3rd, *e c d G*, *G d e c*, *e d c G*; 4th, *c e d G*, *c d e c*, *e c d G*, *G d e c*; then hour bell on low *C*. Devised by Crotch (1775—1847); see "I know that my Redeemer liveth" (Messiah), bars 5 and 6. This has been copied at Westminster and elsewhere. Absurdly stated to have suggested the *e d c G* at Più Andante in Finale of Brahms's 1st Symphony, though that is nothing but the preluding anticipation of the bridge to 2nd subject. Doncaster Parish Church has similarly on 4 bells, but, as will be seen, avoiding the repeated notes: — 1st quarter, *e d c G*; 2nd, *c e d G*, *c d e c*; 3rd, *d G e c*, *G d e c*, *e d c G*; 4th, *c e d G*, *c d e c*, *d G e c*, *G d e c*; then hour bell on *F* (this notation is not concerned with actual pitch). Sometimes the clocks play a tune, such as "God save the King" at Southwell Cathedral, Nottinghamshire, at the hour. Sometimes there are half-quarter chimes. Mackenzie's ground-bass in "Under the Clock" in "London by Day", op. 64, is *e c d G G d e c*. Sullivan's chimes in "Golden Legend" are fancy 4-bell chimes on *c d e f*.

To revert to St. Mary-le-Bow church, otherwise Bow Church. There are no records belonging to the church prior to 1675. The Great Fire of 1666 must have destroyed whatever there was before that; though it is noticeable that in the 2 parishes St. Pancras Soper Lane and All Hallows Honey Lane (since united with St. Mary-le-Bow) records go back to about 1616, so there they were somehow saved. As to the 9 years after the Fire, perhaps the records were kept on loose sheets; anyhow for that eventful period they have disappeared. Chance remarks (very few)

in London historians alone must be trusted for things happening before 1675.

It is recorded that in 1469 the Court of Common Council resolved to ring the Bow Church curfew at 9 (instead of 8), and that in 1515 Churchwarden Wm. Copeland gave a new Tenor bell cast for the occasion and making the Tenor for a peal of 5. Taking the authority of the traditional six-note "Whittington Tune", hereafter to be mentioned, and always associated by Londoners with the bells of Bow Church, there must have been some time before the Great Fire a set of 6 (5 and a Tenor); but when the number rose to 6 cannot be said.

The whole of the church itself was destroyed at the Great Fire (1666), and so of course the old bells with it. The severity of that holocaust is often under-estimated. It ravaged 436 acres of ground; cleared 400 streets and lanes; and burnt down 13,200 houses, St. Paul's Cathedral, 89 Parish Churches, 52 City Companies' Halls, 4 jails, and innumerable other public buildings. The effect of such a fire is cumulative, after kindling, to an amazing degree; and it is recorded that the heat even vitrified the clay and gravel at the foundations of the buildings. Whether the metal of bells would in such case remain as metal, or become a fused puddle, or be further converted, must be left to scientific experts to decide. Immediately after the Great Fire, Dame Dionysse Williamson of Haleshal, Norfolk, gave £ 2000 "towards rebuilding and furnishing of the church, and furnishing the same with bells, &c." (Strype's 1720 version of John Stow's Survey of London, Book III, page 22.) On 7th September 1667 a commission was given to John and Christopher Hodson, bell-founders of St. Mary Cray, Kent, to make 8 new bells. According to the evidence of the entry on 1st Band of the present (1738) Tenor, its predecessor and prototype was cast in 1669; doubtless the first object of the church was to restore the curfew, and it would be set up temporarily in some rough campanile. The re-building of the church by Christopher Wren began in 1669; the new steeple was begun in 1671. The church records of 1675, 1676, and 1677 contain entries about the "hanging" of the 8 new bells; though when the smaller 7 were founded, and when the whole were actually put in place in the tower, does not appear. The church was finished in 1680; in its present form except for restorations and decorations in 1867 and 1879. It is $65^1/_2$ feet long, 63 feet broad, 38 feet high; the steeple is 225 feet high, the highest in London. It will be seen that the size of the church is small, but its site has ages since been hemmed in by the City.

Nothing further is heard of Bow Bells for about a half-century, but in 1723 a new clapper was put to the Tenor. Then the "General Evening Post" for week ending Thursday 8th June 1738 says: — "Last Tuesday

[which will be 6th June 1738] the Tenor at Bow Church in Cheapside, which was accounted one of the finest Bells in England, was crack'd as they were ringing about Nine o' Clock at Night". It must have been worn out at the sound-bow. A new one was then forthwith cast by Phelps and Lester (see Mears firm later on), the present-day Tenor. The inscription on 1st Band runs: — "Samuel Lisle, D.D., Rector — Robert Green, William Cannell, Thos. Paris, Jno Waldron, Jno Rainford, Church Wardens, Bow Bell 1669". And that on 2nd Band runs: "Recast 1738 Richard Phelps and Thos. Lester Londini fecit". They did not get so far as "fecerunt".

In 1758, while pronouncing the Phelps and Lester Tenor bell of 20 years before the "compleatest bell in Europe", the 7 lesser bells of 1667—1680 (Hodson) were recorded as "greatly inferior", and orders were given to the Phelps and Lester firm to replace them and add 2 more extending the treble compass. The whole new peal of 10 (9 and the Tenor) was first rung on 4th June 1762, on 25th birthday of George III, soon after his accession. In 1819 the tower and bell-frame were strengthened.

There had been so far since the Great Fire (though probably there were before it) no mechanical chimes; only pealing by hand. But in 1823 a new clock was set up by the clock-making firm (still in charge) Thwaites and Reed, Bowling Green Lane, Clerkenwell; and this drove a 4-bell simple chime of the pattern above-described to mark the quarters (once for 1st quarter, twice for 2nd, &c.); the peal-bells operated on were nos. 5, 6, 7, 8, *C B A G*; 10 cwt. to 17 cwt. (see Appendix "D").

In October 1881 two more bells were added still further extending treble compass (Mears and Stainbank, see later on), making a peal of 12 (11 and the Tenor). Other London churches which had previously got 12 bells were St. Bride's Fleet Street (1710), St. Leonard Shoreditch (1739), St. Michael Cornhill (1746), St. Giles Cripplegate (1771). The last 3 were by the Mears firm, the first by Rudhall. Though it would take 37 years and 355 days to ring the 479,001,600 permutations composing a "change" for 12 bells (called as above said "maximus"), yet still change-ringers regard it as a point of honour to be able to take the first steps (a "touch" or "flourish") in such a feat; hence competition between churches to have 12 bells, but this cannot be said to show any great advantages for chiming purposes. Outside London there are peals of 12 at Birmingham, Bristol, Cambridge, Cirencester, Halifax, Ipswich, Leeds, Liverpool, Norwich, Oldham, Painswick, Sheffield, Shrewsbury, Wakefield, West Bromwich, Worcester, Yarmouth and York.

As to ringing these bells, the ringers have been the Ancient Society of College Youths above-mentioned since their foundation in 1637, or before the Great Fire.

In Appendix "D" will be seen full particulars of the dimensions &c. "Bow Bells", now published for the first time. As regards col. 2, observe that there is a dispute among English authorities, as to what should be the tuning between "tap-note" and "hum-note" (see Zeitschrift VI, 337, May 1905); some say a large major 7th, except in upper-note bells where a pure 8ve; others say a pure 8ve throughout. The constituent notes of bell-tones have certainly nothing to do with the ordinary "harmonic chord" phenomenon. As regards col. 4, — 28 lbs make a quarter, 4 quarters make a hundredweight, 20 hundredweights make a ton; so a ton = about 1015 kilogrammes. As compared with the continent, English whole-swinging requires a much heavier bell in the upper part of the scale in proportion to the note sounded (see Zeitschrift VI, 337 May 1905, as above); because the force of the clapper here is automatic and cannot be artificially increased, as a carillon-hammer can, and the low bells would otherwise quite extinguish the high bells; moreover English clappers are themselves intrinsically light, because in whole-swinging (on the short axis principle) they strike with so much flying force. The heavy English treble weights are said to be theoretically incorrect, and they certainly make peals very expensive. As regards cols. 5, 6, and 7, the traditional normal proportions, both in Germany and England, are: — thickness of sound-bow (such thickness = anglicè "brim") 1, diameter of shoulder 7½, height 12, diameter of mouth 15.

Last year (1905), the Church having received a certain accession of funds, and at the instance of the Rector, Rev. A. W. Hutton, Bow Bells were completely set in order. New fittings were made to the 1738 Tenor, and iron stock substituted for the old wooden stock. The Tenor (1738) and 7 larger of the other bells (1762) were "quarter-turned" at the canons; to give a new surface of the sound-bow, in place of that indented by 150 years' uninterrupted wear, to the clapper. The frame (1881) was strengthened. All this by the historic bell-founding firm of Mears and Stainbank, 34 Whitechapel Road, London, E. (generally known as Mears's), who have done all the bell-work for Church since 1738. They have elsewhere founded: — in 1858, the present "Big Ben" of Westminster Houses of Parliament, weight 13 tons, 10 cwt. 3 qrs, 15 lbs, diameter at mouth 9 feet, largest ever cast in London; in 1847 the Grand Bourdon of Montreal Cathedral in Canada, weight 11 tons, 11 cwt, diameter 8 feet 7 inches, the largest ever put on board a ship; in 1845 "Great Peter" of York Minster, weight 10 tons, 15 cwt, diameter 8 feet 4 inches, before "Big Ben" the monster bell of England; in 1833 "Great Tom" of Lincoln Cathedral, weight 5 tons, 8 cwt, diameter 6 feet 10½ inches; in 1709 the "Clock Bells" for St. Paul's Cathedral, hour bell, weight 5 tons, diameter 6 feat 10 inches. The firm was founded in 1570.

Last year also the Thwaites and Reed clockmakers-firm fitted a more elaborate chiming apparatus to their 1823 clock, hammers outside the bells, to replace the simple 4-note chime above-mentioned. Simultaneously they added an "Ellacombe" free hand-ringing apparatus acting on the 12 bells; hammers inside the bells. Either of these actions can be switched off to allow of whole-swing pealing. And now arose the question of chimes or tune, to set on the clock-work.

By tradition there was associated with Bow Church before the Great Fire of 1666 a 6-bell tune called a "Whittington tune" or "Whittington chime". This may have been there a hand-pulled ringers' bell-change, or a chime on a barrel, or both, (though the sound of the peal would carry much the farther of the two). The tune is referred to in literature first (as far as can be seen) in 1640, in Shirley's "Constant Maid", act ii, sc. 2, where one of the characters says: — "Six bells in every steeple. And let them all go to the city tune Turn again Whittington". It is printed first in musical notation (as far as can be seen) in Thos. D' Urfey's (1653—1723) collection of song-words (partly his own) with airs (traditional) in single-line melody notation, called "Wit and Mirth or Pills to purge Melancholy". See 1712 edition (first was 1699), London, Playford, vol. III, page 40. The words to this are a grotesque and vulgar comic epitaph for a youth choked with custard (such being the standard of the fashionable humour of the day). The tune, headed "Turn again Whittington" is made of 2 phrases A and B, thus



and the tune as given by D' Urfey is AA | AB | AB | AB. Observe that this lends itself to quarter-chimes; and it is probably the section-form in which D'Urfey found the tune, for he made words to suit tunes not vice-versâ.

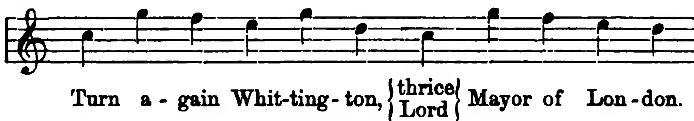
But the tune may be in actual fact vastly older than all this. Sir John Hawkins in certain "transcripts of virginal music" (quoted by William Chappell at page 517 of his "Popular Music of the Olden Time" — 1855—1859 — but which cannot now be identified) is said to give it as one of the transcribed pieces under the title of "Bells of Osney". Consider then the following history. Close adjoining Oxford on the west was in Anglo-Saxon times a river-island in the Isis, known as Osney. This is derived almost certainly from plural of "osle", blackbird + locative of "íg" or "ég", island (ége = ey); meaning so "the blackbird island" (for locatives were commonly used as place-names), and passing through the forms Oseln-ey, and Osney. Ousel is still provincial for

a blackbird. Dame Edith D'Oyley, wife of the Norman Robert D'Oyley, who received possession of Oxford town in 1067 and built the ancient Oxford castle about 1074, viewed the blackbirds of this island as souls in purgatory calling for release, and for their help founded on it a priory for Augustinian Canon Regulars, with a church dedicated to St. Frideswyde having 24 altars, 2 campaniles, and a "melodious chime of bells" reputed the best in England; — the said St. Frideswyde, the virgin patron-saint of Oxford, having already had a nunnery hard by for some 400 years. That priory became under Henry VIII, through stages in 1526, 1532, and 1546, Christ Church Cathedral and College. The celebrated Osney bells were six in number, and had the names Douce, Clement, Austin, Hautecter, Gabriel, and John; and the present "Tom" quadrangle-bell of Christ Church was re-cast from the original Osney Tenor. — And this suggests reference again to the Osney derivation. It may be objected thereto that popular legend speaks of "chattering magpies on the banks of the river" as having appealed with their cries to Dame D'Oyley, and the aggressive Pica Caudata, corvidae, is something very different from the mellow-voiced Merle. But derivations were not thought of in the days when legends were made, and natural history was also vague; and the derivation given above may be offered with some confidence, for the following additional reason. Close to Windsor, 35 or 40 miles lower down on the Isis-Thames, is a barge-call inn (known to every Eton boy), with a sign-board having six bells on it and displaying the sign "The Bells of Ouseley". There can be no doubt that this is another version of the "Oseln-ey" and refers to the same bells. That surely clenches the blackbird derivation, for how else does the "l" arise? Nay, the matter is also not without personal piquancy; for next before Sir John Stainer, the Oxford Professor of Music, was Sir Frederick Ouseley (1825—1889), a Christ Church-man, and this and not the river Ouse (= "water") was probably the origin of his name. Oxford itself is probably derived from the same thing, having nothing to do with oxen. — However, etymology apart, here is the "Turn again Whittington" 6-bell tune appearing identified (according at least to the evidence of the title on a piece for the virginals, and doubtless enquiry would throw more light on that) with the ancient Bells of Osney, — these being probably, owing to the chronology given above and as those of a monastery, several centuries older than the bells of St. Mary-le-Bow. It may be slender evidence on which to dispute the rights of original ownership felt by "Cockneys" in this tune; but on the other hand it is really at least as likely on general grounds that it came from the great bell-establishment at Oxford; and further indeed, seeing what a merry tune it is, it may well have come over from Normandy to be played on Douce,

Clement, Austin, Hautecter, Gabriel, and John. It is a favourite six-bell tune which may have been pealed or chimed wherever there were 6 bells, and that was all over England.

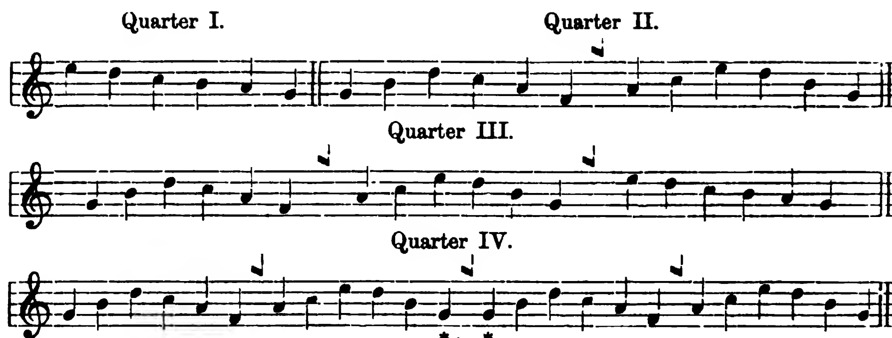
William Chappell is mentioned above as having printed this tune ("Popular Music of the Olden Time", 1855—1859, page 517); but he does so in quite a different form from D'Urfey, viz. as AA | BB, also harmonized in 4 parts by G. A. Macfarren, and with some illiterate doggrel "ballad" words having nothing to do with Whittington attached. In the form AA | BB, it is much less like a bell-ringers' "change", and certainly has no special aptitude for "quarters". The D'Urfey record remains the best authority.

Lastly, to explain the "Whittington" title. Richard Whittington (d. 1423) was a prosperous mercer of London, who gave benefactions to the City and loans to King Richard II. The legend of the fortune-making cat, which is as old as civilization and in many countries, was fathered by the Londoners of some generation upon him. Also he is said, when running away from London as a hopeless youth on an All Hallows Day, before his fortune had arrived, to have stopped at Holloway, because he heard the Bow Church ringers, or its clock, giving out the old familiar tune, to each phrase of which his imagination set the following words. There is no objection to the second variant historically, as the Mayor became "Lord Mayor" in 1354.

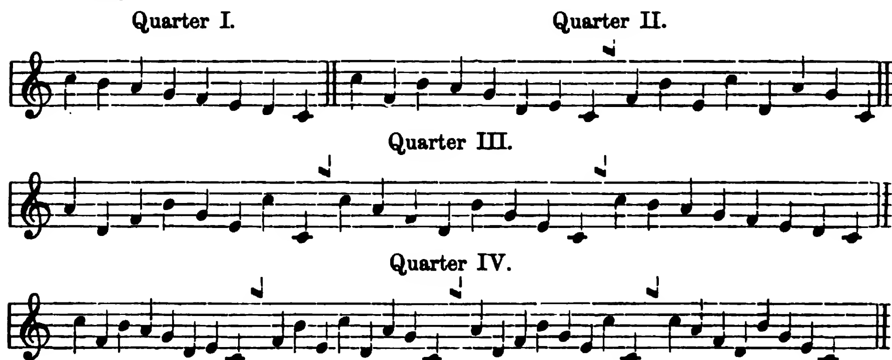


The 6-bell Whittington tune has not been set on the clock at Bow Church since the Great Fire (1666), nor can it be traced definitely to any other church. But bell-ringers still know it as a possible so-called "change", and the carillon-makers know it as a tune suitable for their purposes. Furthermore it has given a generic title to various other lively tunes, from which 6 notes can be picked out to go to the double tribrach "Turn a-gain Whit-ting-ton", or even where that feature is quite obscure. Thus the following 7-bell, 8-bell and 12-bell tunes are all called "Whittington chimes", and see the particulars under each: —

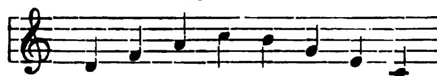
(a) Common 7-bell "Whittington" full quarter-chime. This could only be used for carillons, and not by bell-ringers, on account of the repeated note at *. Observe that it presumes the flat 7th. It is a mixture of "round" with the refrain shown as Quarter II, to which latter the motto "Turn again Whittington" readily goes. That refrain may or may not be ancient.



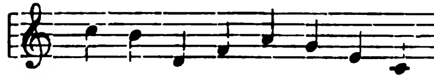
(b). Common 8-bell "Whittington" full quarter-chime. This, concluding each phrase tonic-wise, and with the familiar English bell-sequence 13572468, is very effective. Bell-ringers can manage it, and it is familiar to everyone who has been married, or seen someone else married. As to the motto or double tribrach therein, it cannot be discovered at all. The effect of the sequence of notes is obviously proceleusmatic and not tribrachic. No one can sing "Turn again Whittington" to 4 short or 4 long.



(c) Eight-bell "Whittington" plain chime, stated about 1875 by a good authority now deceased to have been habitually pealed at Bow Church, (which had 8 bells from about 1677 till 1762, and thereafter more, as above seen), and know there as the "Old Whittington Chime". No connection with the motto can be seen, except by taking the last 6 notes only, which would be very strained.



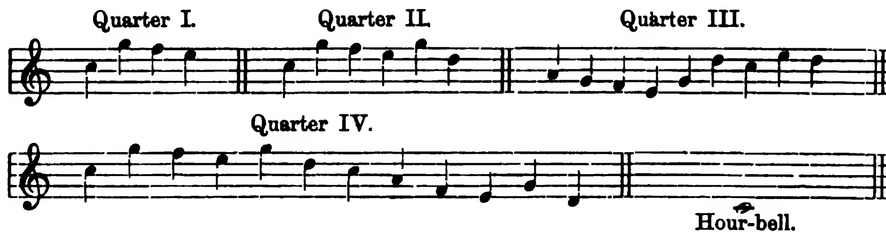
(d) Eight-bell "Whittington" plain chime, stated by the same to have been similarly pealed at Bow Church, and known there as the "New Whittington Chime". This is 2 notes of "rounds" with the refrain quoted in specimen "a", so the cutting off of the 6 notes is more natural.



(e) Twelve-bell "Whittington" plain chime given in article "Cambridge Quarters" of Grove's Dictionary by the London bell-founder S. B. Goslin and of which he says "These old Whittington chimes, famous at one time in London, have apparently become old-fashioned and out of date". This is obviously a later version of the refrain of specimen "a", with a transposition of the second half thereof (and not a pretty transposition) to the octave below, so as to employ the enlarged compass. As to its age, the earliest known 12-bell ring in London was, as above seen, St. Bride's Fleet Street in 1710, while Bow Church did not have its 12 bells till 1881, so that it may have been used in London, but not in Bow Church where the Whittington tradition centres.



The history and circumstances being thus, Sir Charles Stanford was asked last year to compose new quarter-chimes for the 12-bell ring at the church, and has written the following; which, as will be seen, embrace some of the features of the old traditional 6-bell tune, but do not touch the refrain of the 7-bell tune. They do not use bell 6 or the note B.



They were first heard (chimed by the clock) on 18th October 1905. The Rector of the Parish is the Rev. Arthur Wollaston Hutton. The church-wardens in 1905 were W. Wilberforce Thompson, 5 Bow Church Yard, and A. W. Read, 94 Cheapside. The organist is our member John Grey Clarke. It is no mean distinction to have assisted in the re-establishment, after a 240 years' silence, of what is really, even in the midst of our distracted crowded London, the historic central feature of

"The Bells and Chimes of Motherland,
Of England green and old,
That out from grey and ivied tower
A thousand years have tolled."

Appendix A.

English Whole-Swinging. Parts of the Machinery.

Shows side- (somewhat oblique-) view of the bell fitted for whole-swinging, with the different parts of the machinery; in particular the Slider which enables the bell to be "set" mouth upwards in 2 positions for the 2 strokes.

A = *Stock*, to which both bell and wheel are fixed in the manner shown, whose shaft or axle ends in iron gudgeons playing in the collars or gudgeon-blocks of the non-revolving frame, and which revolves round such shaft or axle. The line of axis passes through the crown of the bell.

B = the *Wheel* for effecting revolution of the stock, with the Fillet or Sallie-pin through which the rope passes at point 135° ("east" side) before being secured to a spoke; such point being thus the point of final haulage in any position which the wheel takes.

C = one of the *Braces*, clamping stock, bell, and wheel together.

D = the *Stay*, which when the stock revolves catches against the "slider" of the frame, and so stops the bell (mouth upwards) at a given point.

E = the *Slider* working to and fro in the runner-board, as part of the non-revolving "frame"; against one side of the slider the stay catches as the result of the hand-stroke, and against the other side as the result of the back-stroke; the slider is brought up by the cheek at either end of the runner-board.

F = the *Clapper*, the axis of whose hinge is rather lower than the axis of the stock, and which has thus an added momentum (see text).

G = the fixed non-revolving *Frame*.

H = the *Ground-Pulley* or Roller, which gives the purchase at the hand-stroke though not at the back-stroke).

Appendix B.

English Whole-Swinging. Bell hanging dead.

Shows front view of the bell hanging dead, and ready to be "rung up". From his position, the bell is swung backwards and forwards by short pulls, till with increasing momentum she at the last swing "west" reaches the vertical (mouth upwards), and then tilts over to the position shown in Appendix C. This preliminary operation is called "ringing up", because the clapper sounds the bell frequently and irregularly during the process.

Appendix C.

English Whole-Swinging. Bell rung up.

Shows the bell rung up, and at the First Set. That is to say she has tilted slightly over to "east", and the stay has pressed the slider against the "western" cheek of the runner-board, as shown; thus preventing the stock etc. from revolving further. The bell is now ready for the first stroke or hand-stroke, which cuts her down and makes her perform a revolution of 380° (20° more than a complete circle), so as to tilt over in the opposite direction, and there reach the second set.

A separate diagram of a bell at the Second Set is not here given, but the process can be followed through the text of the article. In that case the slider will have been caught by the stay on the other side, and will have been pressed against the "eastern" cheek of the runner-board, thus causing the

second "set". The bell is then ready for the second stroke or back-stroke, which makes her revolve again 380° back to the position of the first "set".

For each of these revolutions of 380°, the clapper sounds once, and this is the unit in pealing.

Appendix D.

Particulars of "Bow Bells" as now standing; all cast by Mears and Stainbank, 34 Whitechapel Road, London, E.

1 Number or name	2 Musical Note[1]	3 Date of casting	4 Weight			5 Height from mouth to top of crown		6 Diameter at mouth		7 Thickness at sounding-bow	8 Wheel Diameter	
			cwt.	qrs.	lbs.	feet	inches	feet	inches	in inches	feet	inches
Tenor	C	1738	53	0	22	3	11	5	$6\frac{1}{2}$	5	9	0
11th	D	1762	34	1	6	3	8	4	9	$4\frac{1}{2}$	8	10
10th	E	1762	24	2	5	3	$2\frac{1}{2}$	4	3	$4\frac{1}{4}$	7	4
9th	F	1762	20	2	26	3	$1\frac{1}{4}$	3	11	$4\frac{1}{8}$	7	$2\frac{3}{4}$
8th	G	1762	17	0	11	3	0	3	$7\frac{3}{4}$	4	7	1
7th	a	1762	13	2	4	2	$8\frac{3}{4}$	3	5	$3\frac{3}{4}$	7	0
6th	b	1762	12	0	7	2	$7\frac{3}{4}$	3	$2\frac{1}{2}$	$3\frac{1}{4}$	6	9
5th	c	1762	10	1	4	2	$4\frac{3}{4}$	3	0	$3\frac{3}{16}$	6	$4\frac{1}{2}$
4th	d	1762	9	0	2	2	$3\frac{1}{2}$	2	$10\frac{3}{4}$	$3\frac{1}{8}$	6	$2\frac{3}{4}$
3rd	e	1762	8	3	7	2	4	2	$8\frac{3}{4}$	3	5	9
2nd	f	1881	8	2	16	2	3	2	7	3	5	$7\frac{1}{2}$
Treble	g	1881	8	0	21	2	3	2	6	3	5	7
		Total Weight	220	1	19							

1) This notation is not concerned with absolute pitch.

Eine Schulfeier in Halle a. S. 1665.

Von

Ernst Praetorius.

(Charlottenburg.)

Am 17. August 1665 wurde in Halle a/S. ein großes Schulfest veranstaltet, welches das hundertjährige Bestehen der Stadtschule in großartigster Weise feierte. Ein ausführlicher Bericht über diese Festlichkeit wurde von G. Olearius verfaßt. Der vollständige Titel lautet:

J. N. J.
Christliche Schuel-Freude
oder
Schuel—Jubel—Fest |
wegen glücklicher Einführung und hundert Jähriger Erhaltung
Des *GYMNASII*
Oder
Der Stadt—Schuelen
Zu Hall in Sachsen |
Auf E. E. Hochweisen Raths daselbst Verordnung
hochfeyerlich gehalten
Am *17. Augusti* Im Jahr Christi
1665.
Und auf Begehren kürtzlich beschrieben und zusammen getragen
Durch
GOTTFRIDUM OLEARIUM D.
Superintendenten &c. daselbst.
In Verlegung Martin Müllers | Buchhändlers
zur Naumburg.
RUDOLPHSTADT
Gedruckt bey Caspar Freyschmiedten
Anno | 1666.

Das Buch enthält neben den Predigten usw. auch sub lit. B. auf Seite 6 und 7 ein Verzeichnis der bei der Feier aufgeführten Musikwerke mit dem Namen des Autors, das nicht ohne Interesse ist und hier unverkürzt folgen soll.

B
α & ω
Verzeichnis und Ordnung
Der | beym Solennen
Jubel-Fest
des Löblichen Hällischen *GYMNASII*, in der
Barfüsser oder Schuel-Kirchen angestellten
Figural- unnd Choral-*Music*,
den *17. Augusti*, Im Jahr 1665.

Vor der Predigt.

Wird zuerst *musicirt* ein *Kyrie* oder *Missa à 24. Voc. 2. Clarin. 2. Violin. 6. Viol. 2. Corn. 2. Tromb. & Fagott. 5. Voc. Concert. & Capella.*

Nach diesem | Allein Gott in der Höhe sey Ehr | mit dem Bolck (!) *Vocaliter & instrumentaliter.*

Drauff nachfolgendes Lob- und Danck-Lied | *à 21 Voc. 2 Clarin.* mit Paucken | *2. Violin. 4. Violae, 3. Trombon.*

Gelobet sey der HErr der GOTT Israel | von Ewigkeit zu Ewigkeit | (Psalm 106/48).

Ich wil der Gûte des HERRN gedencken | und des Lobes des HERRN | in allem das uns der HERR gethan hat | und des grossen Guts an dem Hause Israel das er ihnen gethan hat durch seine Barmhertzigkeit | und grosse Gûtte (Esai Cap. 63/7.)

Singet frôlich GOTT der unser Stârcke ist | Jauchzet dem GOTT Jacob | nehmet die Psalmen und gebet her die Paucken | liebliche Harffen mit Psaltern (Psalm 81|82.)

Gelobet sey der HERR | &. Wird widerholet.

Und nach demselben: Und alles Volk spreche Amen | Alleluja | Psalm. 106.

Folgends wird mit der Gemeine gesungen. Wir glauben all | &.

Nach der Predigt und Gebet | aus dem 66.

Psalm *sub lit. C.*

Wird der 100. Psalm *musicirt*, Jauchzet dem HERRN alle Welt | dienet dem HERRN mit Freuden | &.

Drauff HErr Gott dich loben wir | gesungen nebst einstimmenden Clarin | Paucken | und andern Instrumenten |

Und nach dem die gewôhnliche Dank-*Collect* vorm Altar gesungen | und der Segen gesprochen |

Wird der Gottesdienst beschlossen mit Nun dancket alle Gott *&.à 22 Voc.* nemlich *2. Clarin.* und Paucken. *2. Bombardin. 3. Trombon. 2. Violin. 3. Viol. 5 Concertat* Stimmen nebst der *Capell.*

(Harmoniarum Autore Dn. S. Knüpfero Dir. Mus. Lips.)

Zur Biographie G. Ph. Telemann's.

Von

Max Schneider.

(Berlin.)

In einer erst vor wenigen Jahren erschienenen Schrift über Telemann [1]) wird von einer Biographie des einst berühmtesten Zeitgenossen Bach's u. a. deswegen abgesehen, weil Telemann's »Leben in allen Zügen klar vor uns« liege. Tatsächlich haben wir über Telemann's Wanderjahre (Sorau, Eisenach, Gotha) fast nur die ziemlich knappen Nachrichten, die der fruchtbare Tonsetzer zur Veröffentlichung in Mattheson's Großer Generalbaßschule und in der Ehrenpforte niedergeschrieben hatte, und dieser Umstand erfordert bei der Bedeutung, die Milieu und Lebensschicksale für das Schaffen eines produktiven Geistes in manchen Beziehungen gewinnen können, weitere Nachforschung. Über Telemann's Frankfurter Zeit (1712—1721) wissen wir ja

1) Curt Ottzenn, Telemann als Opernkomponist. Berlin 1902.

durch Israel[1]) etwas mehr, aber die 46 Jahre der Hamburger Amtstätigkeit des bisher weder erschöpfend noch gerecht gewürdigten »Vielschreibers« sind nur ungenügend aufgehellt.

Den wenigen — mehr gelegentlichen — neuen Daten, die wir Sittard[2]) verdanken, können jetzt einige kurze und meines Wissens noch unbekannte Nachrichten hinzugefügt werden, die Telemann's Stellung als Kantor des *Johanneums* betreffen. In den spärlichen Akten, die diese ehrwürdige Gelehrtenschule aus dem 18. Jahrhundert noch besitzt, sucht man (nach gütiger Mitteilung des jetzigen Direktors Herrn Dr. Schultess) den Namen Telemann ebenso vergebens wie irgendwelche speziellen Angaben über musikalische Veranstaltungen; auf den Programmen zur Redeübung erscheint lediglich der Vermerk »*musica vocalis et instrumentalis*«. Indessen las ich Nachrichten über das Kantorat am Johanneum (zu Telemann's Zeit) in der »Geschichte und Verfassung des Hamburgischen Gymnasii und Johannei und der öffentlichen Stadtbibliothek, so wie sie in dem 6. Bande der Sammlung Hamburgischer Gesetze und Verfassungen mit historischen Einleitungen enthalten ist .... Hamburg ... 1768. Siebenzehnter Abschnitt.« — Nach der Beigabe »NNNNN 3, Ordnung der öffentlichen St. Johannis Schule vom 11. Junii 1732, Cap. III. Von der *Praeceptorum* Wahl, Besold- und Wohnung« ist die Stellung des Kantors, die später bekanntlich fast überall sinkt, eine noch ziemlich hohe, denn es heißt in diesem Kapitel: »I. Die Wahl gesammter bey der St. Johannis Schule verordneten *Praeceptorum* bleibt, wie bisher, (1) dem ganzen *Collegio Scholarchali* ..... (»die Anzustellenden werden von E. E. Hochweisen Rath in Eyd und Pflichten genommen«). II. Wann ein *Con-Rector* und *Secundae Classis Praeceptor*, wie auch *Cantor* erwählet werden soll, ist der *Rector* auf Verlangen der Herren Scholarchen gehalten, von denen sich meldenden und auf die Wahl gesetzten Personen auf sein Gewissen seine Meynung ausführlich zu eröffnen, darauf denn so fort vom gesammten *Collegio Scholarchali* mit der Wahl verfahren werden soll. — Die Einführung geschiehet auf gleiche Weise, wie bey dem *Rectore* ... (Einladung durch Programme und beim Aktus »solenne *Oration*«) ..... durch den Herrn *Seniorem Reverendi Ministerii*, doch bey dem *Secundae Classis Praeceptore* ... ohne *Oration*«[3]) — Aus einem Abschnitt IX: »Der *Rector*, *Con-Rector*, *Cantor*, und übrige Praeceptores sollen, nach wie vor, mit geziemender Wohnung, die ohnferne der Schule gelegen, versehen werden, sie aber dieselbe an iemanden zu verhäuren, und selbst anderwärts zu wohnen, nicht befugt seyn, es wäre dann, daß aus besonderen erheblichen Ursachen vom *Collegio Scholarchali* darunter dispensiret würde,« wäre anzunehmen, daß auch Telemann »Dienstwohnung« gehabt hat.

Über die Amtspflichten des Kantors — also Telemann's — der auch Theorie und Musikgeschichte lehren mußte, gibt ein besonderes Kapitel spezielle Auskunft, nämlich:

---

1) Carl Israel, Frankfurter Konzertchronik von 1730—80. Enthalten im Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt a. M. für das Jahr 1876. 2) Jos. Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890. 3) An einer anderen Stelle heißt es: »... der iedesmalige Rector, Conrector und Cantor treten ihr Amt vermittelst einer lateinischen Rede in dem Auditorio der ersten Classe an, und werden von dem Seniore Ministerii, als Ephoro Scholae, zu ihren Pflichten öffentlich angewiesen, nachdem vorher die Feyerlichkeit durch eine Einladungsschrift oder Anschlagbogen angekündiget worden.«

»Cap. X.

Von der Cantorey, dem Singen in der Kirchen, und zur Leiche gehen.

I.

Es soll der Cantor nebst seinen gewöhnlichen Singe-Stunden von 1 bis 2, dabey er auch die Theorie und die Historie der Music zu treiben hat, dahin sehen, daß in den Kirchen der Gottesdienst ordentlich möge begangen werden.

II.

In einer ieden Kirchspiel-Kirche der alten Stadt soll einer von den *Praeceptoribus* des Gesanges auf dem Chor alle Vespern, und des Sonntags in der Haupt- und Nachmittagspredigt abwarten, auch dahin sehen, daß die zum Singen alldort bestellten Schul-Knaben sowohl im Singen, als währenden Gottesdienstes überhaupt, sich andächtig und ordentlich aufführen mögen, damit er des Montags darauf Gelegenheit habe, sie aus den gehörten Predigten zu befragen, und in ihrem Christenthum zu gründen.

III.

In welchen Kirchen an Sonn- und Feyertagen musiciret wird, in derselben soll der Cantor sich an gebührendem Orte zu rechter Zeit einstellen, und was ihm zukömmt, fleißig verrichten, auch dahin sehen, daß die Vocalisten und Musicanten, nebst den übrigen, die ihm dabey an die Hand gehen, nicht allein ihren Pflichten ein Genügen leisten, sondern auch währender Predigt auf dem Chore verbleiben, und sich dergestalt in allen Stücken aufführen, daß sie niemanden Aergerniß geben.

IV.

Bey den Begräbnissen sollen christliche teutsche Gesänge und Psalmen mit gebührender Andacht und Anständlichkeit gesungen, und damit nicht ehender, denn bis das gesammte Leichgefolge in die Kirche gelanget, eingehalten werden.

V.

Zu den vornehmsten Leichen gehen nicht mehr, als nebst dem Cantor die fünf *Praeceptores* der untersten Classen. Damit es aber inzwischen in der Schule an Aufsicht und Information der übrigen Jugend nicht fehle, sollen die *Praeceptores Quartae* und *Quintae Classis* die Unterweisung in der Schule verrichten, und dagegen an ihrer Stelle zweene ehrbare und dazu tüchtige *Substituten*, mit welchen sie sich abzufinden haben, zu den Leichen schicken, den Leichen-Knaben aber ihren Verdienst von den Leichen richtig, und ohne alle Abkürzung, zukommen lassen.«

Im Gegensatz zu dieser »Ordnung« von 1732 erwähnt die Beigabe »NNNNN 4. Verordnung wegen der Lectionen und Uebungen in der St. Johannis Schule vom 20. August 1760« weder den Kantor noch die Musik überhaupt; selbst in dem »*Ordinarium* der Lectionen« findet sich kein Wort davon.

Das ist alles — bedauerlicherweise nur äußerlicher Natur —, was bisher über Telemann's Tätigkeit als Kantor (Musikdirektor) des Johanneums aufzufinden war. Über seinen weiteren Wirkungskreis in Hamburg hoffe ich bei anderer Gelegenheit noch einiges auf unbekanntem Aktenmaterial Beruhende mitteilen zu können.

„Osservazioni di un vecchio Suonatore di viola".

Von

Ludwig Schiedermair.

(Marburg.)

Bereits im vorigen Jahrgang dieser Bände (p. 588 ff.) konnte ich eine Schrift des Komponisten Simon Mayr »*I sensali del teatro*« veröffentlichen. Eine weitere soll im folgenden wiedergegeben werden. Sie trägt den Titel »*Osservazioni di un vechio Suonatore di viola*« und wurde von Mayr im Jahre 1835 in der *Gazzetta di Milano* publiziert. Giovanni Finazzi griff sie wieder auf und brachte sie in seiner Festschrift »*Per la solenne inaugurazione del monumento eretto alla memoria del celebre maestro G. S. Mayr* . . .« (Bergamo 1853) zum Abdruck. Da nun die Mailänder Zeitung, wie das Heft Finazzi's nur mehr in einigen Exemplaren vorhanden und diese schwer zugänglich sind, dürfte es wohl berechtigt erscheinen, Mayr's Arbeit an dieser Stelle bekannt zu geben. Dies umso mehr, als uns die Schrift auch über die Anschauungen des Verfassers, die Musikpflege in Italien, wie über den Stand der damaligen Kirchenmusik Aufschlüsse verschafft.

In der Form einer anmutigen Erzählung sucht Mayr seine Gedanken vorzutragen. Es ist anzunehmen, daß unter der Maske des Violaspielers er sich selbst verbirgt. Die Einzelheiten über jenen werden wohl erdichtet oder Erlebnissen während seines Aufenthalts in Rom und in oberitalienischen Städten entnommen sein. Der Entstehung nach fällt die Schrift ungefähr in die Mitte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts. Darauf weisen die Erscheinungsdaten der erwähnten Bücher hin, ferner die Art der Stilisierung und Ausdrucksweise, die mit jener der Briefe der letzten Lebensjahre des Komponisten übereinstimmt und nicht mehr die frühere Leichtigkeit zeigt.

Aus den *Osservazioni* geht hervor, daß Mayr eine entschiedene Begabung für die Behandlung musikgeschichtlicher Fragen besaß, daß er über die bedeutendsten Werke der damaligen musikalischen Literatur orientiert war und mit Schärfe gegen jene Schriftsteller vorging, deren Werke oberflächlich und nicht gründlich genug abgefaßt waren. Daß Mayr über Palestrina nicht einwandfrei urteilte, wird ihm ebensowenig, wie seine Einschätzung der Niederländer und seine Begriffe der Mensuralmusik jemand übel nehmen können. Sympathisch berührt uns seine aufrichtige Begeisterung für Palestrina. Wie ein Selbstbekenntnis

klingen die Worte, die er den Erörterungen über den Verfall der Kirchenmusik vor Palestrina anfügt: »*Non sembra forse ch' essi parlassero della musica di chiesa dell' età nostra?*« Bemerkenswerterweise tritt er für die allgemeine Bildung der Musiker ein und ersehnt die Errichtung von musikgeschichtlichen Lehrstühlen an den Universitäten.

Eine vielleicht nicht unerwünschte deutsche Übertragung soll im folgenden dem italienischen Original an die Seite gestellt werden:

> **Tutto ciò che ha relazione colle arti della parola e coi diversi modi d' influire sulle idee e sugli affetti degli uomini è legato di sua natura con oggetti gravissimi.**
>
> Manzoni, *nella prefazione al Carmagnola.*

È stanziato in questa nostra città un vecchio Sonatore di viola, a cui non posso rifiutare in coscienza il titolo di galantuomo. Egli ebbe la bella ventura di conoscere personalmente l'Haydn, uomo semplice e grande, l'inventore della sinfonia, l'autore dell' Oratorio sulla Creazione, e del quale si disse che quando in quell' opera imitava coi suoni lo splendor della luce, parve dipinger il suo ingegno. Egli conobbe Bethowen, cui suole chiamare il Dante della musica, e lo vide inspirarsi e lo sentì improvvisar sul gravicembalo con istraordinario valore: egli copiò molti di quegli spartiti, ne' quali il Pacchierotti inteneriva tutti gli animi; egli fece scorrere alla meglio l'arco sopra la sua viola in qualcuna di quelle orchestre, che accompagnarono la musica infiorata da Marchesi. È perciò che quando alcuno cerca di sapere l'opinione di lui intorno a questa od a quella novità musicale, ed egli si lascia persuadere a manifestarla, è solito di protestar prima, che saprà dir solo qnanto gl'insegnò una pratica ahi! pur troppo

In unserer Stadt wohnt ein alter Violaspieler, den ich mit gutem Gewissen einen Ehrenmann nennen kann. Er hatte das große Glück, Haydn persönlich kennen zu lernen, den einfachen, großen Mann, den Erfinder der Symphonie, den Komponisten der »Schöpfung«, von dem man sagte, daß er, falls er in diesem Werke mit den Tönen den Glanz des Lichts nachahmte, sein eigenes Talent zu malen schien. Er kannte Beethoven, den er gewöhnlich den Dante der Musik nannte, und hörte ihn auf dem Klavier mit außerordentlicher Kraft improvisieren; er kopierte eine große Zahl Partituren, mit denen Pacchierotti[1]) alle Herzen rührte; er führte den Bogen über seiner Viola in einem jener Orchester, welches den verzierten Gesang des Marchesi[2]) begleitete. Wenn jemand seine Meinung über eine Novität zu hören sucht und er sich zu einer Aussprache herbeiläßt, so protestiert er gewöhnlich zuerst gegen die Anschauung, daß er nur das sagen könne, was ihm eine leider zu lange Praxis gelehrt habe, und gibt dann die Absicht kund, noch etwas von dem beizufügen, was ihm sein angeborner, gesunder Menschenverstand sagt, wenn er dies nicht für

---

1) = der Sänger Gasparo Pacchiarotti (nach Fétis 1744—1821). Er war ein Freund Ferdinando Bertoni's, des Lehrers Simon Mayr's.

2) = Lodovico Marchesi, berühmter Kastrat (nach Fétis 1755—1829). Seine Mitwirkung kam mehreren Venetianer Opern Mayr's zugute.

lunga, e vorrebbe anche aggiungere quella infinitesima porzione di buon senso. che potrebbe aver sortito dalla natura, se non fosse assicurato che la sarebbe questa una millanteria. Non è però facile il fargli aprir bocca e spesso i suoi giudizj si vogliono indovinare da qualche sorriso, da un piegamento di capo, da un' alzata di spalle. Le espressioni oggi tanto di moda di *bello ideale*, di *estetica* e cose simili non le usa mai, e quando sente ragionare sui raffinamenti, sui capricci delle arti, egli esclama: *Natura . . . genio, e basta*!

eine Prahlerei hielte. Daher ist es nicht leicht, ihn zum Sprechen zu bringen, und oft muß man seine Anschauungen aus einem Lächeln, einem Neigen des Kopfes, einem Achselzucken erraten. Nie gebraucht er die heutzutage gangbaren Ausdrücke wie: idealschön, ästhetisch usw.; wenn er über die Verfeinerung, die Laune der Kunst reden hört, ruft er aus: Natur . . . Genie und damit fertig!

Ciò non pertanto sarebbe una ingiustizia l'asserire che il nostro sonatore abbia giurato la guerra ai libri. Ogni qualvolta dovette trascrivere delle composizioni di accreditati maestri antichi e moderni, ebbe sempre la curiosità di essere informato delle loro vicende, e quindi usò d'interrogar quelli artisti con cui si abbattè e di leggere ogni scritto che gli capitasse fra mani risguardante l'arte musicale. Per tal modo potè fare annotazione di quanto ascoltò e di quanto lo colpì maggiormente nelle sue letture, scrivendo ogni cosa in un immenso scartafaccio con ordine alfabetico. Anzi fra le tante cose, che gli passarono per la testa, egli alcuna volta si era pur sognato di formare una galleria de' ritratti biografici degli scrittori di musica, scegliendone i classici in ogni genere e ne' varj tempi della storia dell' arte, di analizzarne le produzioni, mostrandone le invenzioni ed esaminando i diversi cangiamenti da essi introdotti dalle prime epoche fino ai dì nostri. Avrebbe anche voluto a così dire delineare i tratti caratteristici di ciascuna di quelle epoche e sempre colle opere originali degli artisti alla mano vedere di farne gustare le bellezze particolari e permanenti senza tacerne del resto i difetti e distinguendo quegli proprj all' uno od all' altro autore da quelli provenienti soltanto dal gusto

Dennoch wäre es ungerecht zu sagen, daß unser Violaspieler den Büchern den Krieg erklärt habe. So oft er Kompositionen anerkannter alter und moderner Meister transkribieren mußte, trieb ihn die Neugierde dazu, sich über ihre Schicksale zu unterrichten; daher hatte er auch die Gewohnheit, Künstler, mit denen er zusammentraf, auszufragen und jede Schrift über die Musik, die ihm unter die Hand kam, zu lesen. So konnte er sich über all das, was er hörte und was in ihm bei der Lektüre einen Eindruck hinterließ, Notizen machen, wobei er diese in ein umfangreiches Heft in alphabetischer Reihenfolge einschrieb. Einmal war ihm der Gedanke gekommen, eine Gallerie von Biographien der Musiker aufzustellen, die Klassiker jeden Genres und der verschiedensten Zeitalter auszulesen, die Werke zu analysieren, ihre Erfindungen darzulegen und die Veränderungen, die sich von den frühesten Epochen bis auf unsere Zeit vollzogen, zu besprechen. Er wollte auch sozusagen die charakteristischen Züge einer jeden Epoche angeben und den Versuch machen, immer an der Hand der Originalwerke die besonderen und bleibenden Schönheiten hervorzuheben, ohne übrigens die Mängel zu verschweigen, welche dem einen oder anderen Autor anhaften; zum Unterschied von denen, die nur dem vorherrschenden Geschmack des Jahrhunderts huldigten. Er hätte auch nicht unterlassen, einige Notizen über ihr Privatleben und

predominante del secolo. Non avrebbe voluto tralasciare di spargere qua e là delle notizie concernenti la loro vita domestica e molto più la loro carriera *artistica*. In questa guisa essendo la storia de' professori di un'arte quella dell'arte stessa, giungerebbesi forse a produrre dei quadri istruttivi, equivalenti a tante lezioni accademiche, la cui varietà potrebbe generare diletto. Ma il sonatore fortunatamente capì che il peso non era per le sue spalle.

Un giorno, che il vecchio professore trovavasi in una società di amici presso una bravissima dilettante di canto (la signora T. I.), di cui egli assai volentieri accompagna talvolta col suono soavissime melodie, un tale gli disse, come un giornale, che si consacra ai progressi delle belle arti e particolarmente della musica cercando di raggiungere il suo scopo col diffondere delle cognizioni intorno alla medesima, avea detto con ragione; che i suo professori per lo più hanno poca coltura nella parte crudita dell' arte; che ci voleva una medicina per guarirli di questo male; che si dovevano aspergere di dolce liquore gli orli del vaso contenente il rimedio; che sarebbe stato desiderabile che si desse in Italia, come in Inghilterra ai tempi del dottor Burney, la laurea anche in musica, e per ottenerla bisognasse aver fatto un corso di studj relativi non alla sola parte tecnica ma anche alla parte letteraria e storica della stessa; e che tornerebbero utili per ciò degli schizzi biografici. In fatti lo stesso giornale avea cominciato con lodevole esempio a presentare un articolo su Pier-Luigi Palestrina già pubblicato nella Biografia Universale e scritto dall' illustre signor De Sevelinges, quegli che tradusse in francese la Storia Americana del Botta.

vor allem über ihre künstlerische Laufbahn einzuschalten. Da die Geschichte der Meister einer Kunst die der Kunst selbst ist, wäre es auf diese Weise vielleicht dahin gekommen, ähnlich wie in den akademischen Vorträgen instruktive Bilder zu zeichnen, deren Mannigfaltigkeit Gefallen erregt hätte. Glücklicherweise sah der Violaspieler ein, daß das Gewicht für seine Schultern zu schwer war.

Als sich der alte Künstler eines Tages in Gesellschaft von Freunden bei einer ausgezeichneten Gesangsdilettantin (Frau T. J.) befand, deren liebliche Gesänge er sehr gerne begleitete, bemerkte einer, daß eine Zeitschrift, welche sich dem Fortschritt der Kunst und im besonderen dem der Musik dadurch widme, daß sie Kenntnisse verbreiten wolle, mit Recht behauptet habe: daß die Lehrer meist eine geringe Bildung in dem gelehrten Teil ihrer Kunst besitzen; daß eine Medizin von nöten wäre, um sie von diesem Übel zu befreien; daß man den Rand des die Medizin enthaltenden Gefäßes mit einer süßen Flüssigkeit benetzen solle; daß es wie in England zur Zeit des Dr. Burney, so auch in Italien wünschenswert wäre, die Doktorwürde in der Musik zu verleihen, daß es jedoch, um diese zu erlangen, nötig wäre, nicht allein technische, sondern auch literarische und geschichtliche Studien gemacht zu haben; und daß daher biographische Notizen von Nutzen wären. Eben diese Zeitschrift war mit einem lobenswerten Beispiel vorangegangen und hatte einen Artikel über Pier-Luigi Palestrina gebracht, welcher in der Biografia Universale veröffentlicht und von dem angesehenen De Sevelinges[1]), der die amerikanische Geschichte von Botta ins Französische übersetzte, geschrieben war.

1) = Charles Louis De Sevelinges (nach Fétis 1768—1832), schrieb Artikel über Theater und Musik, auch »*Notice biographique sur Mozart*«, sowie Beiträge für Michaud's große »*Biographie universelle*«.

— Si, miei signori (si fece a dire il sonatare) è vero che in generale gli artisti musicali hanno bisogno di maggior coltura nella parte letteraria e storica dell' arte, quantunque il pubblico non istimi un ette di più un compositore, se questi sa chi abbia trovato la famosa sillaba *Si*, per cui tre nazioni si contendono l'onore dell' invenzione, o chi pel primo abbia stabilito il divieto delle due quinte progressive. È vero però, che non ci sarebbe mezzo più atto che quello de' giornali per ispargere delle cognizioni negli amatori della musica ed arricchirne le menti degli artisti. È pur vero che gli articoli biografici potrebbero contribuir benissimo a farci ottenere un tale intento, semprecchè non mirino solo a soddisfare una curiosità puerile, ma sviluppando i pregi che caratterizzano i sommi nell' arte, dimostrino a qual meta essi sien giunti colle doti della natura e collo studio indefesso: la loro gloria debbe servire di stimolo efficace alla emulazione della gioventù studiosa. Conviene però che simili articoli non sieno copiati da magri ed inesatti dizionarj biografici, e che l'erudizione ne sia fondata sopra fatti certi e non sopra vaghi racconti e che il dolce non usurpi tutto l'utile, come una fioritura fuor di luogo e sopraccaricata uccide la più bella frase musicale piena di sentimento e di espressione. Del resto poi non si poteva cominciar meglio che da Pier-Luigi Palestrina, da quell'ingegno straordinario, che divenne il riformatore della musica di chiesa e da cui ebbe principio la gloria eminente dell' Italia in quest'arte divina. —

Si fece lettura dell' articolo del letterato francese; ed il sonatore questa volta non potè tenersi dal fare una chiacchierata, cui poscia per aderire alle gentili istanze de' suoi amici egli scrisse ed ampliò, già s'in-

Ja, meine Herren, begann der Violaspieler, es ist wahr, daß im allgemeinen die Tonkünstler einen tieferen Einblick in den literarischen und geschichtlichen Teil ihrer Kunst nötig hätten. Freilich das Publikum schätzt um kein Jota einen Komponisten höher ein, selbst wenn dieser wüßte, wer die bekannte Silbe Si, um deren Erfindung sich drei Nationen streiten[1]), erdacht, oder wer zuerst das Verbot zweier fortschreitender Quinten aufgestellt habe. Es ist richtig, daß es kein besseres Mittel gibt, Kenntnisse unter den Musikfreunden zu verbreiten und den Geist der Künstler zu bereichern, als die Zeitung. Ebenso richtig ist es, daß biographische Artikel viel dazu beitragen würden, diesen Zweck zu erreichen; nur dürften sie nicht darauf hinzielen, einer kindischen Neugierde Rechnung zu tragen, sondern müßten die charakteristischen Vorzüge der größten Meister hervorheben und darlegen, zu welchem Ende diese durch ihre natürliche Veranlagung und ihr unablässiges Studium gelangt sind; ihr Ruhm sollte für die studierende Jugend ein wirksamer Ansporn zur Nacheiferung sein. Solche Artikel dürfen jedoch nicht aus inhaltslosen und schlechten biographischen Sammelwerken kopiert werden; die Belehrung soll auf sicheren Tatsachen und nicht auf fabelhaften Erzählungen beruhen; das Angenehme darf das Nützliche nicht ganz verdrängen; die schönste musikalische Phrase voll Empfindung und Ausdruck kann durch eine unzeitige und überladene Ausschmückung zerstört werden. Übrigens konnte man nicht besser als mit Palestrina beginnen, jenem außergewöhnlichen Genie, welches der Reformator der Kirchenmusik wurde und den hohen Ruhm Italiens in dieser göttlichen Kunst begründete. —

Man las den Artikel des französischen Schriftstellers; und der Violaspieler konnte diesmal nicht umhin, eine kurze Rede zu halten, welche er dann auf das höfliche Drängen seiner Freunde hin niederschrieb und erweiterte, jedoch erst nachdem er

1) Mayr spielt hier auf die Bobisationen an.

tende, dopo aver consultato il suo fedele scartafaccio. Siccome poi, secondo ciò che disse l'egregio scrittore, di cui si riportò una sentenza in fronte a queste osservazioni, *l'error solo è frivolo in ogni senso*, parve a taluni che la chiacchierata del vecchio professore la potesse correre, se non altro, perchè non vi debbon esser bugie.

Scrisse il Sevelinges, che il Palestrina *ottenne da un maestro fiammingo alcune lezione di musica o piuttosto di canto fermo. I Fiamminghi avevano allora più fama in questo che gl' Italiani stessi. Nullameno una vana pretensione alla scienza li aveva condotti ad un genere sì bizzarro, che la musica sacra aveva perduta tutta la sua nobilità e tutta la sua espressione. Il Papa Marcello II. n'era talmente disgustato, che stette in procinto di bandire la musica dai templi, allorchè Palestrina ebbe il permesso di fargli sentire una Messa che aveva composta secondo le sue idee particolari. Tale opera che fu conservata come un monumento curioso del risorgimento dell' arte è chiamata ancora la Messa di Papa Marcello*, ecc. ecc.

È piacevole l'aneddoto di questa Messa, ma il malanno si è che quantunque replicato da innumerevoli scrittori sino al giorno d'oggi, manca di verità storica. Papa Marcello II, di cui il Muratori fa molti elogj, morì nella notte precedente al 1.° di maggio dell' anno 1555, ed il Palestrina compose la suddetta Messa nel 1565, per ordine de' cardinale Vitellozzi e Carlo Borromeo (il Santo), delegati dal Pontefice Pio IV all' esecuzione de' decreti del Concilio Tridentino, il quale aveva deciso non già di abolire il canto figurato, ma solamente ordinato di purgarlo da ogni indecenza ed impurità. Per adempier meglio tale commissione i mentovati Cardinali si consigliarono

sein getreues Heft zu Rate gezogen hatte. Da der berühmte Schriftsteller, von dem eine Sentenz am Kopfe dieser Betrachtungen steht, sagt »l'error solo è frivolo in ogni senso«, so hielten einige die Rede des alten Musikers für glaubwürdig, umsomehr da Lügen nicht existieren dürfen.

Sevelinges schrieb, daß Palestrina »von einem vlämischen Meister einige Unterweisungen in der Musik oder vielmehr im cantus firmus erhalten hätte. Die Flamländer standen damals hierin in einem besseren Ruf als die Italiener. Nichtsdestoweniger hatte sie ihr eitler Anspruch an die Kunst zu einem so bizarren Genre geführt, daß die Kirchenmusik dabei all ihre Hoheit und Bedeutung verlor. Papst Marcellus II. war darüber so erzürnt, daß er nahe daran war, die Musik aus der Kirche auszuschließen. Da erhielt Palestrina die Erlaubnis, eine Messe vorzuführen, welche er nach seinen eigenen Plänen komponiert hatte. Dieses Werk, ein seltenes Denkmal der Renaissance der Kunst, wird jetzt die Missa di Papa Marcello genannt, usw.«

Die Anekdote dieser Messe ist anmutig; doch das Übel liegt darin, daß sie, obgleich von zahllosen Schriftstellern bis auf den heutigen Tag wiederholt, jeder historischen Wahrheit entbehrt. Papst Marcellus II., der von Muratori[1]) sehr gelobt wird, starb in der Nacht vor dem 1. Mai des Jahres 1555 und Palestrina komponierte die obenerwähnte Messe im Jahre 1565 auf Veranlassung der Kardinäle Vitellozzi und Carlo Borromeo (des Heiligen), welche vom Papst Pius IV. zur Ausführung der Beschlüsse des Tridentiner Konzils beordnet waren. Dieses Konzil hatte beschlossen, den figurierten Gesang nicht ganz abzuschaffen, sondern ihn nur zu reinigen. Um dieser Anordnung besser nachkommen zu können, berieten sich die Kardinäle mit den päpstlichen Kapellsängern und be-

1) = der bekannte italienische Geschichtsschreiber Lodovico Antonio Muratori (1672—1750).

anche coi Cappellani cantori pontificj, e convennero: 1 che i motteti e le Messe con mescolamento di diverse parole non verrebbero più cantate; 2 che le Messe lavorate sopra temi di canzoni profane e laide fossero sbandite perpetuamente; 3 che i motetti di parole capricciose messe in campo da persone private non si sarebbero giammai eseguiti. Dubitando alcuni, che per gli artifizj usati non si potessero render chiare all' uditorio le sacre parole, il Vitelozzi, ch'era amantissimo della musica e per conseguenza stimava assaissimo il giovane e già famoso Pier-Luigi, fece che di unanime consenso stabilisse di dare allo stesso l'incombenza di scrivere una messa veramente ecclesiastica, soda, scevra di qual si fosse mescolanza di lascivo ed impuro e nel tema e nella melodia e nella misura, ed il cui tenore fosse tale che, a fronte della risuonanza delle armonie e della necessaria vincolazione delle fughe, se ne intendessero limpidamente tutte quante le parole ed il senso. San Carlo, parimente persuaso delle insigni doti musicali e delle virtù religiose che adornavano l'animo del Palestrina, fu quegli che gli fece una siffatta proposizione. Il Palestrina l'accettò trepidando e diede tre saggi di Messe invece di una. Nel sabbato *in Albis*, 28 aprile 1565, esse vennero provate da tutti i Cappellani cantori pontifficj nel palazzo del cardinale Vitellozzi, ov' eran radunati anche tutti gli altri Cardinali della Congregazione. Furono molto gradite dalla rispettabile udienza tali Messe, ma gli elogj maggiori vennero dati alla terza che per la sua singolare novità fece maravigliare i medesimi esecutori. I Porporati si rallegrarono vivamente coll' autore raccomandandogli di continuare a scrivere in quello stile e di comunicarlo a' suoi allievi, e quindi rivolti a' Cantori pontificj conchiusero, che la musica ecclesiastica non avrebbe patite muta-

schlossen: 1) daß die Motetten und Messen mit Untermischung verschiedener Worte nicht mehr gesungen werden sollen; 2) daß die über profane oder garstige Lieder ausgearbeiteten Messen von nun an verboten sein sollten; 3) daß die Motetten mit kapriziösen Worten, von Privatpersonen verfaßt, niemals aufgeführt werden dürfen. Da einige bezweifelten, daß man mit den üblichen Kunstgriffen den Hörern die heiligen Worte klar machen könne, brachte es Vitelozzi, ein großer Freund der Musik und Gönner des jungen, damals schon bekannten Pier-Luigi, dahin, daß man unter allgemeiner Zustimmung beschloß, dem jungen Künstler den Auftrag zu geben, eine wirkliche Messe zu schreiben, gediegen und frei von jeder gemeinen und unreinen Beimischung sowohl im Thema wie in der Melodie und im Rhythmus, mit einem Tenor, daß man trotz des Widerhalls der Harmonien und der notwendigen Verbindungen in der Fuge alle Worte und ihren Sinn deutlich verstehen könne. San Carlo, der ebenfalls von der großen musikalischen Begabung und dem religiösen Sinn Palestrinas überzeugt war, machte dem Künstler den Vorschlag. Palestrina nahm ihn zögernd an und legte drei Entwürfe von Messen statt einer vor. Am 28. April 1565 (Samstag in Albis) wurden dieselben von sämtlichen Kapellsängern im Palaste des Kardinals Vitellozzi, wo sich auch die anderen Kardinäle der Kongregation versammelt hatten, probiert. Mit Wohlgefallen wurden diese Messen von den Hörern aufgenommen; das höchste Lob wurde der dritten zu teil, welche durch ihre eigenartige Neuheit selbst die Sänger zur Bewunderung hinriß. Die Kardinäle beglückwünschten den Komponisten und empfahlen ihm, auch künftig in diesem Stile zu schreiben und seine Schüler darin zu unterrichten; hierauf wandten sie sich zu den Kapellsängern und entschieden, daß die Kirchenmusik keine Änderung erfahren soll, daß es aber ihre Aufgabe sein müsse, immer für die Kirche nur würdige Kompositionen wie die des Palestrina zu wählen. Die berühmte Messe wurde dann am 19. Juni 1565 zum

zione, ma che fosse loro cura di scegliere sempre composizioni degne del santuario, siccome erano quelle del Palestrina. La prelodata Messa fu poi a' 19 di giugno del 1565 cantata la prima volta nella cappella di Sisto nel Vaticano; ed è fama che Pio IV dicesse esser quelle le armonie del cantico nuovo, cui Giovanni Apostolo udì cantare nella Gerusalemme trionfante, e che un altro Giovanni ripeteva nella Gerusalemme terrena.

Questa è la storia precisa di quella Messa. Coloro .che vogliono ammaestrare gli altri e ci ricantano ad ogni tratto la vecchia canzone, che gli Italiani non si curano delle loro glorie, dovrebbero cercare d'istruire meglio sè stessi intorno alle materie che imprendono a trattare. Voi sapete che io sono schietto, e perciò duro un po' di fatica a perdonare a chi stampò in una Biografia meritamente celebrata e tradotta anche in Italia quelle poche parole piene di strafalcioni su di un tanto uomo, il quale anche due secoli dopo veniva chiamato non altrimenti che il famoso maestro, siasi appoggiato al Dizionario biogiafico di Choron e Fayolle (sia detto fra noi, copiato dall' antico di Gerber), e non abbia cercato di attingere le notizie a sorgenti sicure. In uno scritto eruditissimo per esempio dell' abate Giuseppe Baini, intitolato: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pier-Luigi Palestrina*, stampato a Roma già da tempo, ognuno può vedere le prove irrefragabili di quanto vi ho esposto in breve.

Ma la dedica a Papa Marcello è cosa di fatto, diranno molti. Anche di ciò vi si trova una esatta informazione. La detta Messa venne pochi anni dopo intitolata dal Palestrina all' ombra (*Manibus*) di Marcello, e

ersten Male in der Sixtuskapelle im Vatikan gesungen; es geht das Gerücht, daß Pius IV. gesagt habe, die Harmonien des neuen Gesangs seien diejenigen, welche der Apostel Johannes im triumphierenden Jerusalem gehört und ein anderer Johannes in dem irdischen Jerusalem wiederholt habe.

Dies ist die richtige Geschichte dieser Messe. Diejenigen, welche andere belehren wollen und uns jedesmal das alte Lied vorsingen, daß die Italiener sich nicht um ihren Ruhm bekümmern, müßten versuchen, sich selbst besser über den Gegenstand zu unterrichten, den sie behandeln wollen. Ihr wißt, daß ich aufrichtig bin, und deshalb kann ich dem nicht verzeihen, der in einer nach Gebühr gepriesenen und auch ins Italienische übertragenen Biographie jene unrichtigen Worte über einen Mann, der noch nach zwei Jahrhunderten nicht anders als der ausgezeichnete Meister genannt wurde, zum Abdruck brachte; dies um so weniger, als der Verfasser das biographische Werk von Choron und Fayolle [1]) (unter uns gesagt eine Kopie des alten Buches von Gerber) benützte und nicht einmal den Versuch machte, die Notizen aus zuverlässigen Quellen zu schöpfen. Jeder kann z. B. in der ungemein gelehrten Schrift von Giuseppe Baini »Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pier-Luigi Palestrina«, schon längst in Rom gedruckt [2]), die unumstößlichen Beweise für meine kurzen Darlegungen finden.

Jedoch viele werden einwenden, daß die dem Papste zugedachte Widmung eine Tatsache sei. Auch darüber haben wir eine genaue Auskunft. Die genannte Messe wurde einige Jahre nachher aus Dankbarkeit für den großen Mäcen und

1) *Dictionnaire historique* 1810—12.

2) 1828 erschienen.

per graditudine a questo suo gran Mecenate e per consiglio ancora del cardinal Vitellozzi, perchè, essendo ricercata quella composizione da Filippo II. Re di Spagna, non sembrasse che dessa ed il suo autore fossero costretti di cercarsi fuor di Roma e d'Italia un protettore, nè si offendesse quella Corte colla dedica ad alcun altro Principe.

Del rosto mi sempra, che in niun modo debba venir meno la fama del nostro Palestrina, s'egli non ha trattenuto il fulmine della scomunica, la quale non fu scagliata giammai contro la musica nè da Papa Marcello, che nel brevissimo suo regno di soli 22 giorni avea ben altro da pensare che alla riforma del canto Ecclesiastico, nè dal Concilio di Trento, non facendone cenno nè il Pallavicini nè il Sarpi. Desso ebbe però il vanto di evitare nella sua composizione tutti quei difetti non solo che la Sacra Congregazione voleva emendati, ma di arricchirla pur anche con singolar magistero di tanti pregi di genio e di tutto ciò che caratterizza le inspirazioni religiose, onde anche dopo tre secoli viene la stessa al pari di tutte le altre sue opere ammirata qual prototipo della vera musica e del canto ecclesiastico. Probabilmente si valuterà assai più il merito di aver saputo appagare un illustre consesso di Padri, i quali dovean essere nel giudicar di musica tanto più rigorosi, in quanto che avevano a risponderne al Concilio Universale, a fronte di quello di soddisfare al gusto di un sol Mecenate, che quantunque fosse Papa non ho però mai sentito che dovesse essere infallibile nelle cose musicali. Ed apprezzo tanto più la loro approvazione, perchè unita al concorde voto di tutti gli intelligenti e de' compagni del Palestrina, i quali secondo il solito non saranno si facil-

auf den Rat des Kardinals Vitellozzi dem Andenken (Manibus) des Papstes Marcellus gewidmet; da das Werk von Philipp II. von Spanien gewünscht wurde, sollte es nicht den Anschein erwecken, als ob der Autor gezwungen wäre, einen Protektor außerhalb Roms und Italiens zu suchen; außerdem sollte sich der spanische Hof nicht durch eine irgend einem Fürsten zugedachte Widmung verletzt fühlen.

Übrigens scheint mir der Ruf unseres Palestrina keineswegs durch die Behauptung geschmälert zu werden, daß er den Bannstrahl nicht aufgehalten hat; dieser wurde jedoch niemals gegen die Musik geschleudert, weder vom Papst Marcellus II., der während seiner kurzen Regierung von nur 22 Tagen an andere Dinge als an eine Reform der Kirchenmusik zu denken hatte, noch vom Konzil zu Trient, worüber sich weder Pallavicini noch Sarpi [1]) aussprechen. Palestrina hatte jedoch das Verdienst, seine Messe nicht allein von allen jenen Fehlern, welche die heilige Versammlung verbessert haben wollte, frei gehalten, sondern sie auch durch so viele Vorzüge seines Genies und religiöse Inspirationen bereichert zu haben, daß sie noch nach 3 Jahrhunderten wie alle seine anderen Werke als das Urbild der wahren Musik und des Kirchengesangs bewundert wird. Wahrscheinlich wird man das Verdienst, eine berühmte Versammlung von Kirchenvätern, — deren Urteil um so strenger war, da sie einem allgemeinen Konzil Rede stehen mußten — zufrieden gestellt zu haben, höher einschätzen müssen als das, dem Geschmack eines einzigen Mäcens nachgekommen zu sein. Und nie habe ich gehört, daß ein Papst auch in musikalischen Fragen unfehlbar gewesen ist. Ich schätze die Zustimmung der Kirchenväter um so höher, als sie den einmütigen Beifall aller Verständigen und auch den der Freunde Palestrinas fand, während doch gewöhnlich bei Freunden nicht der Neid und der Hang zur Kritik fehlt.

1) Mayr denkt hier an Pallavicini's »*Istoria del concilio di Trento*« (1656) und Sarpi's »*Istoria del concilio Tridentino*« (1619).

mente scevri d'invidia nè molto lontani dal desiderio di criticarlo.

Nella mia raccolta trovo registrato il nome di quel Fiammingo che ammaestrò il nostro Palestrina nei più reconditi misteri del contrappunto, e non gli diede già *alcune lezione di musica o piuttosto di canto fermo*, perchè in quel tempo non essendovene altro diverso, tutti coloro che si dedicavano alla nostr'arte, ne venivano istruiti. È ben meritava tale straniero di essere nominato, perchè era quel Goudimel compositore di primo ordine, capo-scuola e maestro della cappella Pontificia di tanta bravura e fama, che quasi tutti gli scrittori di allora cercarono d'imitarne lo stile, e se Palestrina e Nannini se ne staccarono, riputaron pur sempre a loro gloria di essere stati suoi allievi.

È bensi vero che lo stile di tutti i Fiamminghi veniva sopraccaricato di troppi artifizj; quello di Goudimel però era più castigato. Non si pensava che ad accozzare nelle composizioni le più disparate combinazioni, a seminarvi ammassi d'insuperabili difficoltà, per lo che intralciate nei loro perpetui giri le sacre parole, non potevano esser intese . . . Ma non fu questa la sola cagione della decadenza della musica ecclesiastica; il signor Sevelinges dovea recarne in mezzo delle altre. Già nella determinazione dianzi mentovata della Congregazione de' Cardinali per correggerne gli abusi se ne trovano ben indicate alcune, e particolarmente quella mescolanza di lascivo ed impuro indegna non solo del tempio del Signore ma anche di tutte le persone oneste. Gravi scrittori di que' tempi ascrivono pure l'accennata decadenza alla soverchia delicatezza di diminuzioni, di abbellimenti

Unter meinen Aufzeichnungen finde ich den Namen jenes Vlämen, der unseren Palestrina in die tiefsten Geheimnisse des Kontrapunktes einführte, ihn jedoch nie in der Musik oder im cantus firmus unterwies, da es damals nichts anderes gab und alle, die sich unserer Kunst zuwandten, so unterrichtet wurden. Der Fremdling verdient genannt zu werden; es war Goudimel[1]), ein Komponist von Bedeutung, Leiter und Dirigent der päpstlichen Kapelle, von solchem Ruf und einer solchen Tüchtigkeit, daß fast alle Komponisten jener Zeit seinen Stil nachzuahmen suchten, und Palestrina und Nannini[2]), obwohl sie sich von ihm lossagten, es sich stets zur Ehre anrechneten, seine Schüler gewesen zu sein.

Es ist richtig, daß der Stil aller Vlämen zu sehr mit Kunstgriffen überladen war; der Goudimels war jedoch reiner. Man dachte nur daran, in den Kompositionen die verschiedensten Kombinationen zusammenzustellen und sie mit unüberwindlichen Schwierigkeiten zu besäen; daher konnten die durch die fortwährenden Umkreisungen gehemmten heiligen Worte nicht verstanden werden. . . Allein dies war nicht die einzige Ursache des Verfalls der Kirchenmusik; Herr Sevelinges mußte noch andere Gründe beibringen. In dem bereits früher erwähnten Beschlusse der Versammlung, die von den Kardinälen zur Abstellung der Mißbräuche abgehalten wurde, findet man einige angegeben, besonders jene Vermischung von zotigen und unreinen Bestandteilen, die nicht nur der Kirche unwürdig waren, sondern bei allen anständigen Leuten Ärgernis erregten. Ernste Schriftsteller jener Zeit geben die Schuld für jenen Verfall der übermäßigen Zunahme der Diminution, den leichten Verzierungen,

1) Man beachte, daß Mayr hier wohl auf einer Annahme Baini's fußt, gegen die sich später Brenet (*guide musical* 1895, p. 149) und Haberl (Kirchenmusikal. Jahrbuch, 1891, p. 89) wandten.

2) = Giovanni Maria Nanino, geb. um 1545, gest. 1607; s. hierzu Haberl, Kirchenmusikal. Jahrbuch, 1891

leggieri, di passi veloci, saltellanti, istigatori delle passioni, e convenienti soltanto al teatro ed ai balli. Non sembra forse ch'essi parlassero della musica di chiesa dell' età nostra?

Altri ancora, come Vincenzo Galilei padre del gran Galileo e il Doni scagliavansi contro l'uso scandaloso di scegliere per temi dell composizioni sacre le più contradicenti parole. Ho notato alcuni di questi modi che si devon chiamare non soltanto ridicoli ma vere aberrazioni di mente simili a quelle di cui abbiamo avuto esempio in qualche secolo anche nella poesia. Per esempio mentre l'uno cantava *Kyrie*, l'altro diceva *Resurrexi et adhuc tecum sum*, *Alleluja*; e questi gridava *Osanna* e quegli ripeteva *Tibi matri deplangenti*. Ma ciò ch'è molto peggio vi si associavano, come si disse, parole profane prese da canzoni popolari e talvolta oscene . . . Così havvi una Messa di Hobrecht, in cui si cantava col primo *Kyrie*, *Je ne vis oncque la pareille*; nel *Christe*, *bon temps*; nel secondo, *Kyrie*, *ou le trouverez*; nel *Sanctus*, *gracieuse gent*; nell' *Osanna*, *je vous dis le secret de mon cœur*, e nel *Benedictus*, *Madame faites moi savoir*, ecc. Le cantilene di codeste canzoni servivano ai maestri per istamparvi sopra, a così esprimermi, gli artifizj *contrappuntistici* coi quali credevasi di poterne scusare l'inconvenienza e lo scandalo. Oltre a ciò era in voga una maniera di espressione musicale affatto singolare. Si tingevano costantemente le note di quel colore ch' esse significavano; se le parole dicevan *tenebre*, *caligine*, usavansi note tutte negre; se dicevano *luce*, *sole*, *porpora* si dipingevan di rosso; *se erbe*, *campi*, le note eran verdi. Ma basti di queste bizzarrie, che se a noi sembrano scempiaggini, erano in que' tempi

den schnellen, die Leidenschaft reizenden Stellen, die nur für Theater und Ballett geeignet sind. Glaubt man nicht, von der Kirchenmusik unserer Zeit zu sprechen?

Auch andere, wie Vincenzo Galilei[1]), der Vater des großen Galilei, und Doni[2]) hielten sich über den skandalösen Gebrauch auf, die widersprechendsten Worte für die Themen kirchlicher Kompositionen zu wählen. Ich habe einige dieser Modi aufgezeichnet, die man nicht nur einfältig nennen, sondern für Verirrungen halten muß; ähnliche Beispiele haben wir auch in der Dichtkunst in einem gewissen Jahrhundert. Während z. B. einer das »Kyrie« sang, sagte ein anderer »Resurrexi et adhuc tecum sum, Alleluja«; dieser rief »Hosanna« und jener wiederholte »Tibi matri deplangenti«. Aber was noch ärger st, man verband damit, wie man sagt, profane Worte aus Volksliedern und bisweilen aus schmutzigen Gesängen . . . So gibt es eine Messe von Hobrecht[3]), in der man in der ersten Stimme mit dem Kyrie »Je ne vis oncqne la pareille«, mit dem Christe »bon temps«, in der zweiten Stimme mit dem Kyrie »ou le trouverez«, im Sanctus »gracieuse gent«, im Hosanna »je vous dis le secret de mon cœur«, und im Benedictus »Madame faites moi savoir«, sang usw. Die Kantilene dieser Lieder diente dem Komponisten dazu, um über diese die kontrapunktischen Kunstgriffe zu drucken, mit welchen man die Unschicklichkeit und den Skandal zu entschuldigen glaubte. Außerdem war eine eigentümliche Art der musikalischen Ausdrucksweise im Gange. Man malte beständig die Noten in jener Farbe, welche sie vorstellen sollten; wenn die Worte: Finsternis, Dunst lauteten, gebrauchte man schwarze Noten; wenn sie Licht, Sonne, Purpur bedeuteten, malte man sie rot, bei den Worten: Gräser, Felder, waren die Noten grün. Doch genug von diesen

1) »*Discorso della musica antica e della moderna*« (1581).

2) »*De praestantia musicae veteris libri tres* . . .« (1647).

3) Ein Exemplar dieser Messe befindet ich nach Eitner (Quellenlexikon) in Cod. 35, der Capella sixtina zu Rom.

tenute per arguzie d' ingegno, come il segnar sulle carte invece delle note e delle pause certi fiori e frondi bellissime e cento altri indovinelli tutt' altro che spiritosi.

Avrei qualche altra cosarella da dire intorno a quella *Laurea in musica* ed a quel corso della parte *Letteraria e storica* della stessa, di cui si è parlato nelle poche righe che precedono lo schizzo biografico. Non solo ai tempi di Burney, ma vuolsi da alcuni sino da quelli di Alfredo il grande che istitui la cattedra di musica in Oxford o per lo meno da quei di Giacomo II, si creavano de' baccellieri e dottori in quest' arte; ma l' esame non si facea nella parte letteraria, bensì nella teorica e pratica. Si avrebbe anche potuto prenderne l' esempio da una Scuola Italiana, voglio dire da quella di Bologna, ove si usava da lungo tempo e si usa ancora presentemente di sottoporre coloro che vogliono ottenere il diploma di maestro ad un rigoroso esame, dovendo essi all' improvviso elaborare un pezzo a 4 e 5 parti su di un dato canto fermo. Haydn allorquando fu coronato colla laurea dottorale in Inghilterra non ebbe a sostenere dispute accademiche intorno al primo inventore della musica nella China o presso gli Hindous: egli ottenne quel distintivo con un semplice scherzo musicale. Ma parlare a' nostri Genj (e tali si credon ora tutti quelli che si danno alla composizione) di lezioni letterarie mi sembra una chimera, una proposizione dannata; non pochi di loro non si curano neppure di quelle del contrappunto, e ciò che una volta era stimato il capolavoro dell' arte, voglio dire la fuga, è per essi un rancidume, un Gotticismo.

Wunderlichkeiten, die uns heute als Albernheit erscheinen, damals aber für geistreiche Einfälle galten; so war es damals auch mit den Noten und Pausen, für die man bestimmte Blumen und sehr schöne Laubgewinde und hundert andere nichts weniger als geistreiche Rätsel zeichnete.

Ich hätte noch einige Kleinigkeiten über die Doktorwürde in der Musik und das Studium des literarischen und historischen Teils zu sagen, worüber man vorher noch gesprochen hat. Nicht nur zu den Zeiten Burneys, sondern, wie einige behaupten, schon seit Alfred dem Großen, der den Lehrstuhl der Musik zu Oxford schuf, oder zum geringsten seit Jakob II.[1]) erteilte man in jener Kunst den Titel eines Baccalaureus und eines Doktors; allein das Examen wurde nicht in dem literarischen Teil, sondern in dem theoretischen und praktischen gemacht. Man hätte auch ein Beispiel von einer italienischen Schule nennen können und zwar jene zu Bologna, wo es schon seit langer Zeit und auch jetzt noch üblich ist, diejenigen, die ein Diplom als Lehrer erlangen wollen, einem strengen Examen zu unterwerfen, wobei sie sofort ein 4- bis 5stimmiges Stück über einen cantus firmus anfertigen müssen. Als Haydn in England mit der Doktorwürde ausgezeichnet wurde, hatte er keine akademische Disputation über den Erfinder der Musik in China oder bei den Hindus abzuhalten, sondern erhielt den Ehrentitel durch einen einfachen musikalischen Scherz[2]). Unseren Genies (alle Kompositionsschüler halten sich für solche) von literarischen Studien zu sprechen, scheint mir eine Chimäre, ein unsinniger Vorschlag zu sein; nicht wenige unter ihnen kümmern sich nicht einmal um den Kontrapunkt, und die Fuge, die einst als Hauptsache angesehen wurde, ist für sie altes Zeug, gotischer Stil.

1) Mayr denkt hier wohl an die Gründung eines Lehrstuhls für Musik im Jahre 1626 (s. hierzu Fétis, 6, p. 312). 2) Dieser musikalische Scherz, den Haydn später der Universität sandte, ist bekanntlich ein rückwärts zu lesender Kanon für 3 Stimmen. Eine Reproduktion desselben bei Leop. Schmidt, »J. Haydn« 1898, p. 87.

In Germania sonovi in varie Università de' Professori stipendiati dai governi, onde facciano discorsi pubblici sulla filosofia e sulla storia della musica; ma si può presumer forse che siffatte scuole verrebbero frequentate per un pezzo in alcune delle nostre città? Se simile addottrinamento venisse aggiunto alla parte teoretica dei pubblici Conservatorj di musica, ove gli allievi sarebbero costretti di assogettarvisi, ciò potrebbe a parer mio tornar di sommo profitto. Sarebbe bello il sentir ragionare filosoficamente della musica, facendo nel tempo stesso eseguire le grandi composizioni di ogni genere, di ogni scuola, di ogni epoca, come fece il consigliere Röcklitz a Weimar, ed il professore Fetis in una accademia data al Conservatorio di Parigi, nella quale cantò anche il nostro celebratissimo Giambattista Rubini.

Ma prima farebbe di mestieri che questi monumenti dell' arte esistessero nei nostri archivj. E qui mi conviene contraddire con vero rammarico; poichè si tratta di ciò che non ridonda a gloria degli Italiani, ma la verità mi è più sacra d' ogni cosa: qui mi conviene contraddir nuovamente al letterato francese scrittor di quell' articolo, ove dice *che le opere del nostro Palestrina si conservano religiosamente in Italia, e sono sfortunatamente pressochè sconosciute in altri paesi*; giacchè pare a me che la bisogna vada al rovescio.

Choron in Francia nella sua Scuola di canto e di musica ecclesiastica fece

In Deutschland gibt es an verschiedenen Universitäten vom Staat bezahlte Professoren, welche öffentliche Vorlesungen über die Philosophie und Geschichte der Musik halten müssen; aber kann man annehmen, daß in unseren Städten solche Vorträge auf die Dauer besucht würden? Wenn solche dem theoretischen Teil in unseren öffentlichen Musikschulen angefügt würden, wo die Schüler gezwungen wären, daran teilzunehmen, so wäre dies nach meiner Anschauung von großem Vorteil. Es wäre schön, philosophisch über die Musik sprechen zu hören, während man gleichzeitig die großen Werke jeder Art, jeder Schule und Epoche aufführen ließe, wie es Rat Röcklitz[1]) in Weimar und Professor Fétis[2]) (in einer Akademie des Konservatoriums, in der auch unser berühmter G. Rubini[3]) sang), zu Paris taten.

Vor allem aber wäre es nötig, daß sich diese Denkmäler der Tonkunst in unseren Archiven vorfänden. Dies muß ich aber zu meinem lebhaften Bedauern verneinen[4]), wenngleich es sich um eine Sache handelt, die den Italienern nicht zur Ehre gereicht; aber die Wahrheit ist mir heiliger als alles andere. Hier muß ich auch wiederum dem französischen Verfasser jenes Artikels widersprechen, wenn er sagt: daß man die Werke unseres Palestrina mit größter Sorgfalt in Italien aufbewahrt, und daß dieselben leider in anderen Ländern fast unbekannt seien. Denn gerade das Gegenteil dürfte der Fall sein.

Choron[5]) in Frankreich ließ durch die Schüler seiner Gesangs- und Kirchenmusik-

1) Mayr hat sicherlich hier den bekannten Joh. Friedr. Rochlitz, den der Großherzog von Weimar zum Hofrat ernannte, und dessen Schriften über Musik, wie dessen Sammelwerke im Auge.

2) Fétis war 1821 Kompositionslehrer am Pariser Konservatorium geworden (s. Selbstbiographie 3, p. 231).

3) Rubini wurde 1795 in Romano bei Bergamo geboren. Daher schreibt Mayr: »*nostro*«.

4) Hier geht Mayr offenbar zu weit.

5) Choron gründete 1817 die »*Institution royale de musique classique et religieuse*«.

di frequente ed in pubbliche accademie eseguire da' suoi allievi le opere di Palestrina, anzi ne procurò la stampa di alcuni *pezzi*; dunque ivi si posseggono!

Nelle Corti e nelle Cattedrali cattoliche della Germania, come a dire in quelle di Monaco e di Vienna, si cantano durante la quaresima e Motetti e Salmi e *Stabat Mater* e Lamentazioni; dunque ne sono in possesso! Persino nelle Scuole musicali di Lipsia e di Berlino e nelle molteplici unioni di canto de' paesi protestanti se ne eseguiscono tratto tratto, si raccolgono, si ristampano, si trovano ne' varj negozj di musica anche al giorno d' oggi dunque; ecc. ... Gl' Inglesi del pari le ascoltano nella famosa *Accademia della Musica antica*, ed i loro viaggiatori quando le sentono eseguite in Roma nella cappella Sistina, rapiti da tante sfolgoranti bellezze, ne comprano a caro prezzo le edizioni antiche e le copie di esse dunque; ecc.

Ma ... e l' Italia? — In Roma si che vengon conservate e sfortunatamente fors' anche con troppa gelosia: vengon pure conservate in Bologna, ma dicesi che stian sepolte nella Biblioteca del Liceo. Altri Conservatorj non le posseggono (è questa ardirei dire una specie di trascuranza irreligiosa); nè in alcuna accademia d' esercizio, nè in alcuna adunanza privata se ne sente nota: a' miei tempi usavasi almeno di cantare i salmi di Marcello. E quasi non esito ad affermare che non ve ne son molti fra i nostri compositori di chiesa, a cui le opere di Pier-Luigi non sieno terre incognite, e forse a taluno potrebbe riuscir nuovo anche l' aneddoto della Messa di Papa Marcello.

Perchè mai non fece il Sevelinges nemmeno un cenno di un eminente merito del Palestrina, da cui venne alla nostra Italia una gloria esclusiva? Paro dellla famosa scuola ch' ei fondò

schule häufig auch in öffentlichen Veranstaltungen Werke von Palestrina aufführen, einige Stücke sogar drucken; daher besitzt man sie dort.

An den Höfen und in den katholischen Kathedralen Deutschlands, wie z. B. in München und Wien, singt man während der Fasten Palestrinas Motetten, Psalmen, Stabat mater und Lamentationen; also besitzt man sie dort. Sogar in den Musikschulen zu Leipzig und Berlin sowie in vielen Gesangsvereinigungen der protestantischen Gegenden führt man sie zeitweise auf, sammelt sie und gibt neue Auflagen heraus, wie man sie auch noch in verschiedenen Musikalienhandlungen finden kann, usw. . . Desgleichen hört man die Werke in England in der ausgezeichneten Accademia della musica antica, und die Reisenden, welche Aufführungen in der Sixtina beiwohnten, kaufen, hingerissen von einer so überwältigenden Schönheit, die alten Ausgaben und Kopien; usw.

Und in Italien? — In Rom werden die Werke aufbewahrt und leider vielleicht mit nur all zu großer Eifersucht; auch in Bologna werden sie aufbewahrt; allein man sagt, daß sie in der Bibliothek des Liceo vergraben liegen. Andere Konservatorien besitzen sie gar nicht (ich wage zu sagen, daß dies eine Art irreligiöser Nachlässigkeit ist); weder in einem Prüfungskonzert noch in einer privaten Aufführung hört man sie; zu meiner Zeit pflegte man die Psalmen des Marcello zu singen. Fast möchte ich behaupten, daß manchen unserer Kirchenkomponisten die Werke Palestrinas unbekannte Länder sind, und die Anekdote des Papstes Marcello eine Neuigkeit sein dürfte.

Warum erwähnt Sevelinges nichts von dem hohen Verdiensten Palestrinas, durch die unserem Vaterland ein einzig dastehender Ruhm zu teil wurde? Ich meine die berühmte Schule, welche er anfangs allein,

dapprima solo, poscia insieme con Nannini, e la diresse in modo che da essa uscirono tutti i compositori della cappella Pontificia ed in una serie non interrotta di uomini sommi si mantenne mai sempre tutto il magistero dell' arte nella imitazione del suo stile, che anche oggidì chiamasi *stile alla Palestrina*.

Ragion voleva, che in un articolo, in cui trattavasi di uno di quegli ingegni che devon formar l'orgoglio della nazione, di un maestro sì grande che segnò un' epoca tanto luminosa ne' fasti della musica, venissero maggiormente rilevati i pregj singolari del sullodato suo stile, il quale è ancora ridente di tutta la freschezza della gioventù. Le picciole traccie che ne dà la Biografia dicendo che Pier-Luigi avea *colto il carattere del vero bello*, *che i suoi canti sono puri*, *la maniera nobile e magnifica* sono colori veridici, non ci ha dubbio, ma troppo vaghi. Ragion voleva che si desse qualche ragionata analisi di alcune delle sue composizioni, almeno dell' unica Messa di Marcello: mostrando in essa la differenza della sua maniera propria di un Italiano di sentir delicato e forte, da quella degli autori Fiamminghi inariditi nei laberinti del contrappunto; mostrando in qual modo egli abbia concepito e trattato lo stile ecclesiastico, nel quale riluce tutta la sublimità della sua mente e la bellezza del suo cuore angelico, e su cui è fondata la sua fama immortale. Dovevasi mostrare, com' egli si proponesse nelle sue musiche sacre di essere preciso e stringato, com' egli volesse che fossero facili ad intendersi e facili del pari ad eseguirsi, ma sempre nobili, elevate, onde soddisfaceva mirabilmente ai requisiti della scienza, nella quale si fa conoscere a niuno inferiore, ed insieme usava una sobrietà senza pari, non però tale da non permettersi forse una frase vuota, comune o riempitiva, ed oltre a ciò osservava nelle voci l' an-

später mit Nannini zusammen gründete und in solch geschickter Weise leitete, daß aus ihr alle Komponisten der päpstlichen Kapelle hervorgingen; in einer ununterbrochenen Reihe von bedeutenden Männern erhielt sich in der Nachahmung seines Stils, den wir den Palestrinas nennen, auf diese Weise die ganze Meisterschaft der Kunst.

Es wäre gerecht gewesen, wenn man in einem Artikel, der von einem solchen Genie, das der Stolz der Nation ist, von einem so großen Meister, welcher eine glänzende Epoche in der Musik bedeutete, handelt, die besonderen Vorzüge seines heute noch in Jugendfrische erstrahlenden Stils hervorgehoben hätte. Die kurzen Bemerkungen in dieser Palestrina-Biographie: daß er den Charakter des wahren Schönen erfaßt habe, daß seine Gesänge rein seien, daß die Ausführung vornehm und prächtig sei, sind zweifellos wahrheitsgetreue, aber zu unbestimmte Farben. Es wäre angebracht, wenn man einige von Palestrinas Werken, wenigstens die einzige Messe di Marcello, analysieren würde, indem man in ihnen den Unterschied zwischen einem zart und doch stark empfindenden Italiener und einem in dem Labyrinth des Kontrapunks vertrockneten Vlämen zeigen und darauf aufmerksam machen würde, wie Palestrina den kirchlichen Stil entworfen uud behandelt hat, jenen Stil, aus dem die ganze Erhabenheit seines Geistes und die Schönheit seines engelreinen Herzens hervorleuchtet, durch die sein unsterblicher Ruhm begründet wurde. Man mußte zeigen, wie Palestrina darauf ausging, in seiner Kirchenmusik präzis und kurz zu sein, wie er sie leicht verständlich und leicht ausführbar zu machen suchte, ohne die Grenzen des Edlen und Erhabenen zu überschreiten, und daher in bewundernswerter Weise den Anforderungen der Kunst genügte. Gleichzeitig legte er sich ein Maßhalten sondergleichen auf, jedoch nicht, um sich vielleicht eine leere oder ausfüllende Phrase zu erlauben, und beobachtete außerdem in der Stimmführung wie in der Harmonisierung und Modula-

damento più semplice e naturale del pari che le armonie e le modulazioni. Sono poi tanto più mirabili le eccezioni, le quali usa raramente ma sempre a tempo come le ispira il vero genio; toccando all' improvviso con mano gagliarda le corde della sua cetra ne trae suoni singolari, arditi, non più intesi. Egli è cosa inconcepibile come il Palestrina produca effetti straordinarj con pochi accordi, talvolta con uno solo, o con una innalzata dei bassi che montano non di rado anche sopra i tenori. È inutile il dire, che tutte le sue composizioni sono lavorate per sole voci cantanti perchè allora non si usava altra musica che la vocale, ed in istile legato, ma con una facilità e libertà senza pretensione alcuna, come tutto venisse da sè e non potesse essere altrimenti: lo che sembra veramente un incanto. Là dove l' espressione richiede cantilene dimesse e melanconiche come nelle *Lamentazioni*, nei *Miserere*, ecc., non sono queste d' una tristezza effeminata o di un affettato *sentimentalismo*; e così pure ne' canti di giubilo l'energia delle sue frasi non trascende mai all' appassionata, perchè egli non dimentica la dignità del soggetto religioso che tratta, nè quanto debbe a sè stesso un maestro conscienzioso. Se l' analisi delle sue opere diventa un continuo panegirico, mi appello al giudizio di tutti i più profondi conoscitori, che le hanno esaminate, se ciò si debba ascrivere ad una preoccupazione d' entusiasmo per l' autore ovvero alle stupende loro bellezze.

Si avverta però che queste sue opere non si vogliono legger soltanto, ma convien sentirle eseguite in un vasto tempio e da numeroso coro; e particolarmente da' cantori pontificj nella cappella Sistina, con quella ammirabile unione, con quella perfezione d' arte, che eccita la meraviglia di

tion die einfachsten und natürlichsten Fortschreitungen. Um so wunderbarer wirken die Ausnahmen, die selten, doch stets zur rechten Zeit wie echte Inspirationen sich einstellen, wenn das Genie plötzlich in die Saiten seiner Zither greift und derselben seltene, kühne und nie gehörte Töne entlockt. Es ist unbeschreiblich, wie Palestrina mit wenigen Akkorden außerordentliche Effekte erzielt, manchmal nur mit einem einzigen Tone, oder mit den hohen Lagen der Bässe, die nicht selten die Tenöre überflügeln. Es ist unnütz zu bemerken, daß Palestrinas sämtliche Kompositionen nur für die Singstimmen geschrieben sind, weil man damals nur die Vokalmusik und den gebundenen Stil kannte; letzterer zeichnete sich aber durch eine Leichtigkeit, Freiheit und Anspruchslosigkeit aus, wie wenn jeder Ton von selbst käme und gar nicht anders sein könnte. Dies erscheint mir ganz zauberhaft. Wo der Ausdruck eine einfache und melancholische Kantilene erfordert wie in den Lamentationen, in den Miserere usw., da ist diese nicht von einer weichlichen Traurigkeit oder einer unnatürlichen Sentimentalität; das Gleiche läßt sich von den Jubelgesängen sagen, in denen die Kraft der Phrasen nie das Leidenschaftliche streift; denn Palestrina vergißt weder das, was er dem zu behandelnden religiösen Gegenstand, noch was ein gewissenhafter Musiker sich selbst schuldig ist. Wenn nun die Analysen seiner Werke zu einem fortgesetzten Panegyrikus werden, so wende ich mich an die genauesten Kenner und Forscher mit der Frage, ob dieser der Voreingenommenheit des begeisterten Verfassers für den Meister oder für die wundervollen Schönheiten seiner Werke zuzuschreiben ist.

Es ist darauf aufmerksam zu machen, daß man Palestrinas Werke nicht allein lesen, sondern in einer großen Kirche von einem stark besetztem Chor aufgeführt hören muß; so besonders von den päpstlichen Sängern in der Sixtina mit jener wunderbaren Einheit und Vollkommenheit, welche die Bewunderung der ganzen Musik-

tutto il mondo musicale; ed appunto di questa esecuzione sarebbe stata cosa bella ed importante il fare alcun motto nello schizzo. Tutti i viaggiatori ne parlano in estasi e ci dipingono coi più vivaci colori le impressioni, che desta negli animi quella musica della quale così scrive il già encomiato Baini:

welt erregt. Es wäre schön und anregend gewesen, gerade diese Aufführung in der Skizze erwähnt zu finden. Alle Reisenden sprechen in Ekstase davon und malen uns in den lebhaftesten Farben die Eindrücke, die jene Aufführungen in ihnen hervorgerufen haben. Der genannte Baini schreibt hierüber also:

Sia de' nostri, sia straniero, sia colto, sia barbaro, sia libero o schiavo di qualsivoglia passione, ognuno riconosce a quel puro linguaggio, a' que' puri accenti sì perfettamente modulati le voci dell' umile preghiera dovuta all' Ente Supremo, e tutti si compungono e si commovono, e non manca chi tributa eziandio con contento la sua lagrima di divozione all' efficacia di quelle celesti armonie.

Ma in che cosa mai consiste il pregio ed il mirabile effetto di quella esecuzione? Non già nella vantaggiosa acustica costruzione della cappella Sistina; non già nell' apparato della stessa, perocchè la si spoglia di ogni arredo e non vi rimane che la pittura dell' estremo giudizio fatta dal terribile pennello di Michelangelo, e vi ardono soltanto quindici candele che si estinguono a poco a poco fino a notte, mentre pare, come dice madama de Stäel, che vi compariscano le ombre de' Profeti e delle Sibille; non consiste nemmeno nelle impressioni che produce la presenza del Sommo Pontefice, di tutti i Cardinali e di moltissimi Prelati, i quali, allorchè dopo un breve silenzio s' intuonano le melodie da cantori invisibili al pubblico, si prostrano umilmente al suolo. Ma piuttosto si deve attribuire quell' immenso effetto a' pregi intrinsici di quella inimitabile esecuzione, che invano fu tentata altrove: essi sembrano dipendere da una scelta unione di voci di *bassi* ripieni di forza e molto estesi nel profondo, di *tenori* robusti e del pari estesi negli acuti, di *contralti*, e soprani musici, le cui voci hanno già da per sè stesse qualche cosa di pene-

. . . Worin aber besteht der Vorzug und die wunderbare Wirkung einer solchen Aufführung? Sicher nicht in der vorteilhaften akustischen Konstruktion der Sixtina; sicher nicht in ihrer Ausschmückung, da sie jeglicher Pracht entbehrt und nur die Malereien des jüngsten Gerichts von dem gewaltigen Michelangelo enthält; außerdem brennen auch nur 15 Kerzen, welche allmählich gegen Nacht verlöschen, während, wie Madame de Staël sagt, die Schatten der Propheten und Sibyllen erscheinen. Die Wirkung besteht auch nicht in dem Eindruck, der durch die Anwesenheit des Papstes, der Kardinäle und zahlreicher Prälaten hervorgerufen wird, und dadurch daß diese sich, nachdem die Melodien der unsichtbaren Sänger nach kurzer Pause angestimmt sind, auf den Boden werfen. Vielmehr muß man jene ungeheure Wirkung den inneren Vorzügen dieser unerreichbaren Aufführung zuschreiben, welche man anderswo vergeblich sucht. Diese scheint von einer auserlesenen Vereinigung von kräftigen, auch in der Tiefe ausgebildeten Bässen, von starken und hohen Tenören, von Kontraalten und Sopranisten, deren Organ ohnehin schon etwas Eindringliches hat, abzuhängen, von einer bewundernswerten Intonation, wodurch selbst Dissonanzen zu Harmonien wer-

trante: da una mirabile intuonazione, così perfetta che le stesse dissonanze sembrano armonie: da una particolare coltura nell' arte del canto per cui si odono quelle sì dolci *messe*, quei sì studiati e piacevoli portamenti di voce; e da una singolare concordanza nel tempo. E per questa non s' intende già una secca osservanza di misura, ma quella somma intelligenza nell' uniforme e contemporaneo smorzar delle voci, che sembrano uscir tutte da una sola bocca, ora nel concitato e marcato, ed ora nel ritardato e nel molle ma non arbitrario, anzi ritmico e appieno corrispondente al senso delle parole ed allo spirito delle frasi musicali. Tale intelligenza si manifesta in quel chiaro-scuro che non consiste in alcun modo, come vogliono alcuni, nel passare dal pianissimo sino al fortissimo, o viceversa dall' estrema forza alla quasi totale estinzione della voce (la quale è affettazion da teatro; ma nella particolarità che ivi il suono più debole è un mezzo piano, ed il più intenso un mezzo forte, da cui risulta una soavità incomprensibile, poichè il passaggio dall' una all' altra modificazione di voce suggerito dal sentimento è così insensibile che l' uditore ne sente l'incantesimo senza aver compreso come sia stato prodotto. Si aggiunga, che quelle cantilene, le quali pajon tanto semplici sulle carte, vengono animate ed arricchite da sceltissime fioriture e da bellissimi ornamenti adattati alle voci ed alle situazioni, sempre eseguiti col più lodevole magistero e non mai discordanti dall' altezza dell' argomento, nè sconvenienti alla santità del luogo e del rito. Per lo che sembra evidente, che tutto ciò non possa essere, che il risultamento di una preziosa tradizione convalidata da fine osservazioni sul gusto, e da uno studio ed esercizio indefesso, e da uno zelo intenso di sostenere la gloria della cappella Pontificia e la supremazia del canto italiano.

den, von einer solchen Schulung im Kunstgesang, daß man ein süßes messa di voce und ein anmutiges Portamento hören kann, und von einer seltenen Übereinstimmung im Takte. Damit soll jedoch nicht von einer trockenen Beobachtung des Taktes gesprochen werden, sondern von der großen Kunst, den Ton gleichmäßig und zeitgemäß abzuschwächen, daß er aus einem Munde hervorzukommen scheint, bald leidenschaftlich und markiert, bald verzögert und schwach, aber nicht beliebig, sondern rhythmisch und dem Sinne des Wortes wie dem Geist der musikalischen Phrase entsprechend. Eine solche Kunst offenbart sich in jenem richtigen Übergang, der durchaus nicht, wie einige meinen, nach Art theatralischer Affektation in einem Gegensatz von Pianissimo und Fortissimo, von stärkster Kraft und fast gänzlichem Ersterben der Stimme besteht, sondern in der Eigentümlichkeit, daß hier der schwächste Ton ein Mezzopiano und der stärkste ein Mezzoforte ist, wodurch eine wunderbare Milde entsteht. Der von dem Gefühl eingegebene Übergang der Stimme von einer Modifikation zur andern vollzieht sich so unbemerkbar, daß der Hörer den Zauber fühlt, ohne zu begreifen, wie er hervorgebracht wird. Man muß hinzufügen, daß die Kantilenen, welche auf dem Papier so einfach aussehen, von den ausgesuchtesten Verzierungen und von sehr schönen, den Stimmen und der Situation sich anpassenden Koloraturen belebt und ausgeschmückt und diese mit so äußerst lobenswerter Meisterschaft ausgeführt werden, daß weder die Größe des Inhalts vergessen noch die Heiligkeit des Orts und der Handlung verletzt wird. Offenbar ist dies alles nur das Ergebnis einer wertvollen, durch feine Beobachtungen gefestigten Tradition, eines eifrigen Arbeitens und Übens, und eines intensiven Bestrebens, den Ruf der päpstlichen Kapelle und die Suprematie des italienischen Gesangs hochzuhalten.

Sono queste alcune idee, che non ha guari mi comunicò un esimio maestro che reduce da Roma passò per Bergamo ritornando alla sua patria, ed alla meglio che potei le ho riportate nel mio *Album*.

Ma guai allorchè si comincia! È nota l' usanza dei cantori di Orazio, ed in quanto al difetto di non voler finirla posso esser messo anch' io nel lor novero. Mi pare che, siccome generalmente costumasi nelle biografie, non avrebbe dovuto scordarsi il signor di Sevelinges di accennare non già tutte le opere del Palestrina, che il loro indice avrebbe occupato uno spazio tre volte maggiore che tutto l' articolo, ma almeno le più pregiate; affinchè i giovani, che per loro vantaggio e pei progressi dell' arte volessero prevalersene ne' proprj studj, e se qualche amatore bramasse arricchirne il suo archivio, fossero in grado di poterne fare immediatamente un' ottima scelta. Chi volesse mandare ad esecuzione questo pensiero si potrebbe giovare dell' accennato libro dell' abate Baini, il quale assai diverso di tanti altri scritti contiene ben più di ciò che ne promette il titolo. È quell' abate un eruditissimo e valente scrittore di musica ecclesiastica, ed un suo *Miserere* cantasi a Roma nella settimana Santa: siffatto onore non venne mai ottenuto da niuno, salvo che dal Palestrina, dall' Allegri e dal Baini. Egli ha formato il divisamento di pubblicare una edizione compiuta di tutte le opere del nostro Pier-Luigi (e molte sono inedite , le quali si cantano ancora nella cappella Pontificia. Io unisco i più ardenti miei voti a quelli dell' Europa musicale, affinchè non l' avanzata età, nè la salute infievolita possano impedire all' egregio scrittore di effettuare un sì nobile pensiero, per cui si acquisterà nuovi diritti alla nostra stima e gratitudine.

Non voglio finalmente passar sotto silenzio una cosa, che è degna sicura-

Dies sind einige Ideen eines berühmten Musikers, der vor kurzem von Rom kam und Bergamo passierte, um in sein Vaterland zurückzukehren; ich habe dieselben, so gut es ging, in mein Album eingetragen.

Doch wehe, wenn man anfängt! Die Gewohnheit der Sänger des Horaz ist bekannt; in bezug auf den Fehler, nie einen Schluß finden zu können, kann man mich getrost zu ihnen zählen. Nach meiner Anschauung hätte Herr von Sevelinges gut getan, nach dem allgemeinen Brauch in den Biographien nicht alle Werke Palestrinas anzuführen, da ihre Angabe einen dreimal größeren Platz als den des Artikels eingenommen haben würde, sondern nur die wertvollsten zu verzeichnen, damit die jungen Leute, die sich derselben zu ihrem Vorteil und Fortschritt oder zu ihrem Studium bedienen wollen, und die Musikliebhaber, die ihre Bibliothek zu bereichern wünschen, in den Stand gesetzt wären, rasch eine gute Auswahl vorzunehmen. Wer diesen Gedanken ausführen wollte, könnte das erwähnte Buch Baini's benutzen, das im Gegensatz zu so vielen anderen Schriften mehr enthält, als der Titel verspricht. Jener Baini ist ein sehr gelehrter und tüchtiger Schriftsteller auf dem Gebiet der Kirchenmusik; ein Miserere von ihm wird während der heiligen Woche in Rom gesungen; eine solche Ehre wurde noch keinem außer Palestrina, Allegri und Baini zu teil. Letzterer hatte den Vorsatz gefaßt, eine vollständige Ausgabe sämtlicher Werke Palestrinas (viele sind noch unveröffentlicht) zu publizieren, welche noch von der päpstlichen Kapelle gesungen werden. Ich vereine meine innigsten Wünsche mit denen des ganzen musikalischen Europa, daß weder das vorgerückte Alter, noch die geschwächte Gesundheit den ausgezeichneten Schriftsteller daran hindern möchten, einen so edlen Gedanken auszuführen; er würde sich dadurch unsere Verehrung und Dankbarkeit erwerben.

Zum Schlusse möchte ich noch auf eine Sache zu sprechen kommen, welche sicher-

mente di essere conosciutissima, trattandosi di gloria tutta italiana, ma la quale però difficilmente poteva giungere a notizia del Sevelinges. Nella introduzione ad una nuova *Teoria* di musica del nostro professore Alessandro Barca di grata memoria, inserita negli atti accademici di Padova si legge quanto segue. . . . . .

Risulta adunque da questa esposizione, che la gloria del nuovo sistema di armonia, adottato al giorno d' oggi, è tutta quanta italiana; poichè esso venne fondato dal Calegari, e da questo trasmesso al suo scolaro il Padre Francesc' Antonio Vallotti, il quale lo comunicò poscia al proprio allievo l'abate Vogler, che lo promulgò in Germania. Quel sistema fu spiegato praticamente nell' opera del Padre Sabbattini delle *Numeriche segnature* e nel Trattato delle *fughe*, e quindi in quell' altro recente d' *Armonia* di Bonifazio Asioli. Lo stesso Calegari confessa candidamente più volte nella sua opera inedita, la quale è intitolata *Ampla dimostrazione* degli *armoniali musicali tuoni*, d' aver desunto il sullodato sistema dalla *erudita pratica* di *Palestrina*, sovra cui ne dovrà riflettere eternamente il primo onore, perocchè le leggi dell' armonia sono immutabili essendo fondate nella natura. Una bellissima lode ne debbe pur venire al Calegari, avendo egli coll' acume del suo ingegno saputo trovare nelle opere del nostro sommo maestro ciò che non fu capace di dimostrare Ra-

lich wert ist weit bekannt zu werden, da es sich um eine ehrenvolle Angelegenheit handelt, die lediglich Italien betrifft, jedoch Sevelinges schwerlich bekannt war. In der Einleitung einer neuen Theorie der Musik von unserem Professor Alessandro Barca (werten Angedenkens), die den akademischen Akten von Padua beigefügt ist, heißt es[1]. . . . . .

Aus dieser Darlegung geht hervor, daß Italien das Vorrecht in der Erfindung dieses neuen, heutzutage gebräuchlichen Harmoniesystems gebührt. Denn dieses wurde von Calegari[2]) begründet, der es seinem Schüler P. Francesc' Antonio Vallotti mitteilte; und von letzterem kam es auf dessen einzigen Schüler Abt Vogler, der es in Deutschland bekannt machte. Dieses System wurde in dem Werke »Numeriche segnature«[3] von P. Sabbattini und in einem Traktat über die Fuge sowie in einem anderen neueren »über die Harmonie« von Bonifazio Asioli[4] erörtert. Calegari gesteht in seinem unveröffentlichten Werke, das den Titel »Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni« führt, öfters offen ein, das genannte System aus der gelehrten Erfahrung Palestrinas entnommen zu haben, welchem ewig die erste Ehre zukomme. Denn die Gesetze der Harmonie sind unveränderlich, da sie in der Natur begründet sind. Ein großes Lob gebührt jedenfalls auch Calegari, da er mit der Schärfe seines Verstandes aus den Werken unseres größten Meisters das gefunden hat, was Rameau nicht erklären konnte und Paolucci[5], wie Martini nicht begriffen, die aus den Beispielen, die sie aus den Werken Palestrinas

---

1) Da Mayr die weitläufigen Ausführungen Barca's im Anschluß an den Auszug sofort zusammenfassend bespricht, kann ich diesen wohl weglassen. Barca wurde (nach Fétis, 1, p. 244) 1741 in Bergamo geboren; daher die Bezeichnung »*nostro*«.

2) Mayr nimmt hier auf Francesco Antonio Calegari's Schrift »*Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni*« Bezug, die er (nach Eitner, Quellenlexikon 2, p. 281) im Autograph besaß.

3) Der vollständige Titel des Werkes lautet: »*La vera idea delle musicali numeriche signature*«.

4) »*Dialoghi sul trattato di armonia di Asioli . . .*«

5) »*Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di varie autori e con osservazioni . . .*«

meau, ciò che non videro i *Paolucci*, i *Martini*, i quali dagli esempi tratti dalle composizioni di Pier-Luigi non dedussero che le regole di un rigido contrappunto. Vuolsi avere un grande obbligo a' primi scopritori del vero ed a coloro che lo mostrarono altrui, diventando in tal modo benemeriti della patria a cui crebbero un nuovo lustro. Perciò disse un illustre letterato che niun pittore in Atene ebbe iscrizione più onorevole di Apollodoro, solo perchè egli trovò l' arte di comporre i colori e cavarne le ombre.

nahmen, nur die Regeln des starren Kontrapunkts zogen.

Den ersten Entdeckern des Wahren, und denen, welche es verbreiteten, muß man besonders dankbar sein, da sie sich auf diese Weise um das Vaterland und die Zunahme seines Ruhms hochverdient machten. So sagt ein berühmter Schriftsteller, daß kein Maler in Athen eine ehrenvollere Gedenkschrift erhalten habe als Apollodor, nur weil dieser die Kunst erfand, die Farben zusammenzustellen, und die Schattierungen richtig anwandte.

La Malibran

d'après des documents inédits.

Par

Martial Teneo.

(Paris.)

A part quelques rares hommes dont on peut dire qu'ils ont savamment pénétré l'âme humaine, les biographes sont des déformateurs de personnalités. Cela vient de ce qu'ils ont le souci de servir les gloires avec excès ou de décrier les personnages avec passion. Or, en matière de psychologie, il n'est pas seulement nécessaire d'être apparemment logicien, il faut encore placer l'observation extérieure sous le contrôle de l'introspection. L'impartialité en saurait exister en dehors d'une règle absolue qui consiste à vouloir expliquer les actes par des états d'âme. Et comme les états d'âme n'ont pas toujours des raisons immédiates, il faut les expliquer à leur tour par des influences lointaines d'ordres différents: hérédité, éducation, puissance occulte des milieux, impressions d'époques et de climats, etc.

Voilà pourquoi les biographes dignes du nom d'historiens, ne se croient point autorisés à décorer d'images illusoires les êtres qu'ils se donnent la tâche d'expliquer. Ils sentent qu'un portrait n'est rien, si l'âme en est absente, et que les plus belles peintures sont froides si elles ne représentent qu'une habile parodie de la nature.

A l'heure de montrer sous un jour nouveau une grande, une géniale artiste du XIX[e] siècle, ces réflexions m'ont été suggérées par le désir d'être vrai. Tous ceux qui ont écrit sur la Malibran se divisent en deux groupes opposés: d'un côté les thuriféraires maladroits, de l'autre, les critiques ignorants. Il y a place à prendre entre ces extrêmes, mais on ne saurait s'y camper utilement, sans remonter d'abord aux sources vives d'une âme aussi spéciale que l'était celle de la célèbre cantatrice.

Je me plais à citer ce qu'a dit Adolphe Boschot dans son Introduction au bel ouvrage qu'il a publié sur Berlioz [1]:

«A la vérité, lorsque notre amour pour une œuvre d'art est devenu très intime, et comme familier; lorsque notre faculté de plaisir, trop avide et trop prompte, commence de se lasser, nous regardons, après l'heure enchantée du rêve, vers le critique: dans l'affaissement du désir, une certaine tristesse suit les voluptés, même les plus pures; pour tromper cette tristesse, on peut encore analyser le souvenir de sa joie. Ce crépuscule de l'âme appartient au critique.

«Alors, si le critique ne veut pas user de son meilleur droit qui est «le droit de se taire» comme le pensait Victor Hugo, — alors, il n'a plus qu'à se faire biographe. En effet, pour dire quelque chose d'à peu près certain, de probable (de *prouvable* et peut-être d'intéressant), le critique doit être biographe: seul, le spectacle de la vie peut être vivant, tout le reste des commentaires, et notamment l'esthétique, risque trop de n'être que verbiage et vaine inquiétude d'esprit.

«Seule la biographie semble répondre à certaines exigences de l'esprit contemporain. Aussi, quoi qu'elle voisine avec l'histoire, la critique, le roman et même la poésie d'analyse, elle est, ou elle va être bientôt, un genre littéraire absolument nouveau et qui aura son domaine propre.

«... C'est chose évidente: si le travail littéraire a pour objet la connaissance de l'homme (*humaniores litteræ*), ce travail ne peut tendre à l'exactitude qu'à la condition d'être biographique.»

L'excellence de ces dires m'incite donc à faire œuvre de biographe en la circonstance, et de rechercher d'abord les causes dominantes d'un caractère encore inconnu.

Pour comprendre la Malibran, il faut connaître les origines de ses parents, et les étapes parcourues par le couple bizarre auquel elle dut le jour.

Manuel Rodriguez Garcia, d'après les états civils français; Manuel del Popolo Vicente Garcia, d'après Larousse, serait né à Séville le 22 Janvier 1775 [2]. On le croit descendu d'une grande famille espagnole; en tout cas ses ascendants lui infusèrent un sang violent, une certaine distinction, une énergie robuste et des instincts turbulents. Tout jeune et sans qu'on puisse dire s'il porterait plus particulièrement la marque paternelle ou maternelle, il donna des signes d'originalité peu commune. Doué d'une âme ardente, d'une vive imagination, et parce qu'il avait chanté à la cathédrale de Séville dès l'âge de six ans, il voulut faire de l'art musical. Adolescent à peine sorti de la période hésitante de la puberté, il débuta, entre seize et dix-sept ans, au théâtre de Cadix, dans une *tonadilla* qui comportait plusieurs morceaux de sa composition. Sa voix était déjà belle, encore que mal classée, mais la gaucherie de son jeu excitait la risée du public.

Conscient de sa valeur, il ne se laissa pas décourager et bientôt il se vit accueillir avec enthousiasme à Madrid, en dépit des imperfections très sensibles de son talent. Tout en cultivant l'art du chant, Garcia cultivait celui de la composition. Profitant de ses succès d'interprète, il sut imposer à ses concitoyens des œuvres médiocres dans lesquelles il se réservait la part du lion. En 1805, — il avait trente ans — son premier ouvrage de valeur, *El poeta calculista*, obtint un succès considérable. Un des airs de cet opéra: *Yo che son contrabandista*, devint même fameux et resta populaire dans toute l'Espagne.

Le bouillant ténor avait épousé une demoiselle Joaquina Sitchès, espagnole

1) *La Jeunesse d'un Romantique*, Plon-Nourrit, Editeurs (1906).

2) Gustave Bord — *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 30 Mars 1905.

pur sang, dans des conditions tout à fait romanesques. Douée d'un tempérament mystique, la jeune fille, issue d'une bonne famille, avait manifesté de bonne heure son désir d' être nonne et de passer sa vie dans un couvent. Ses parents ayant cédé à cette inclination, Joaquina fut bientôt comprise dans le noviciat. Arrivée à ce premier état de grâce, il lui avait été permis, selon la coutume du temps, d'aller dans le monde. C'était l'épreuve imposée à l'âme juvénile et qui se connaît mal encore, l'épreuve au sortir de laquelle on devenait digne de la vocation choisie. La novice fréquenta donc les salons, parut dans les bals, les parties de plaisir, et fut conduite au spectacle. Un soir que Garcia chantait, salué de bravos unanimes, Joaquina s'éprit si violemment de lui, qu'elle jeta sa cornette par-dessus les moulins. Elle envoya un adieu définitif à la supérieure, après avoir éprouvé la vaillance amoureuse de son bien-aimé ténor, et sans attendre que ses parents fussent informés de son acte libertaire, elle mettait à profit ses dons naturels de comédienne, de musicienne et de chanteuse. Belle d'une beauté piquante, assimilatrice extraordinaire, secondée d'ailleurs par Garcia, elle dansa dans les ballets, joua dans les drames et les comédies et devint, en peu de temps, une partenaire digne de son mari. Le couple artiste, emporté dans un même élan d'affection, connut les joies intimes et l'orgueil du triomphe. En 1805, à Zafra, Mme Garcia eut un fils, Manuel, âgé aujourd'hui de cent-un ans et qui réside à Londres.

Choyés, mis en vedette et grands favoris en tous lieux, le ténor et sa femme-protée pouvaient envisager une carrière des plus heureuses, mais Garcia ne sut pas demeurer prophète en son pays. La gloire de Napoléon remplissait l'Europe de craintive admiration; il n' était bruit partout que des victoires du Titan. Paris, centre du Monde, Paris florissant sous l'œil du Maître, était devenu le but de tous les désirs du musicien. Dix-sept théâtres venaient de disparaître, par ordre, sur les vingt-sept que possédait la capitale, mais l'Opéra n'était-il point le temple de la Renommée où César avait été flagorné dans le *Triomphe de Trajan?* Or, l'Opéra, pour Garcia, c'était la terre promise, le sommet d'élection où son talent pourrait s'épanouir un jour. Lui aussi, l'ancien petit choriste de la cathédrale de Séville, se sentait une âme de conquérant. Rien ne pouvait plus le retenir en Espagne et, au commencement de 1808, bien que sa femme fut grosse de sept mois, il entreprit le long voyage de Madrid à Paris avec les siens. Combien singulière par les rapprochements, cette année 1808! Garcia quitte l'Espagne en Janvier, sa fille Maria-Felicia, la future étoile, naît le 24 Mars, 1 rue Neuve Saint-Marc (actuellement 31, rue Saint-Marc); le lendemain, Napoléon annonce à Murat qu'il a l'intention d'aller le rejoindre bientôt pour pacifier l'Espagne; la guerre éclate, guerre malheureuse, et cette même année, les frères Malibran, fournisseurs de vivres en viande pour l'armée — l'un d'eux épousera Maria-Felicia dix-huit ans plus tard — sont ruinés à Cadix, ville des débuts du célèbre Othello! . . .

Une fois installé dans la capitale, Garcia qui sait à peine quelques mots de français, se rend compte de l'inutilité de ses efforts, en vue d'appartenir à l'Académie Impériale de Musique. Il se rabat sur l'Opéra Buffa qui joue les lundis, mercredis et samedis, dans la salle de l'Odéon, et il y débute le 11 février dans la *Griselda* de Paër. Chanteur sans éducation artistique, mais doué d'une belle voix, d'une mémoire prodigieuse, d'une volonté à toute épreuve, il devient directeur du chant et demeure aux Italiens quelques

années durant, à côté de Mme. Giorgi-Belloc. En 1812, il se fixe à Naples et Murat, le roi «cocasse», le nomme premier ténor de sa musique particulière. Acharné au travail, désireux de gagner en mérite, Garcia étudie l'art du chant sous la direction de son ami Anzoni, tandis que sa fillette prend des leçons de solfège avec Panseron et des leçons de piano avec Herold.

En 1816, retour de la famille Garcia à Paris. Napoléon est à Sainte-Hélène, les «patriotes» conspirent contre le roi, les affaires vont mal, et les théâtres souffrent de cet état de choses. La rentrée du ténor déjà fameux achalande pendant quelque temps l'Opéra seria et buffa. Son triomphe dans *Il matrimonio segreto* de Pergolèse est sans précédent. Mais Garcia se sent attiré vers l'Angleterre où les artistes de l'école italienne trouvent profit à se produire. Il part donc, pour revenir bientôt, sans raison apparente, si ce n'est qu'il se sent mieux dans son élément à Paris. D'ailleurs de nouveaux triomphes l'y attendent dans les rôles de Don Juan, d'Otello et d'Almaviva.

En 1818, il est encore à Londres, 31, Gerard Street, surveillant l'instruction de Maria Felicia qui est déjà une pianiste remarquable. De là, il envoie à M. Persuis, «Directeur du Teatre de la grand' Opéra, rue de Lulli, No. 1, Paris» la lettre suivante:

«Londre 4 août 1818.

«Monsieur,

«Je ne sai pas si vous comprendrèr une lettre parce que je ne sai pas ecrire en français, mais je me flatte que vous voudriez bien m'excuser, attendu qu'il est necessaire que vous sachier que j'ai reçu votre charmante letre a la quelle je m'empresse de repondre que je conte d'être à Paris le 18 ou le 20 du courant, et qu'alors j'aurai l'aventage de parler d'affaires avec vous que j'estime infinimen. En atendan je suis Monsieur avec toutte la consideration que vous meritér votre tres humble et tres obeissant serviteur **Manuel Garcia**»[1].

Des offres ont été faites par Persuis, directeur de l'Opéra et des Italiens, mais Garcia ne les accepte pas et, de Paris, le 6 Septembre 1818, il écrit:

«Monsieur Persuis,

«J'ai l'honneur de vous faire par que après avoir lue les articles compris dans votre engagement pour le téatre italien: je ne puis pas y souscrire, nétent pas conforme avec ma maniere de penser; je m'étais reservè de vous le dire verbalement, et a cet effet j'ai été vous rendre visite deux fois, et ne vous ayent pas trouvé je m'empresse de vos faire connaitre aussi mes conditions aux quelles seulement je pourrais souscrire.

«Article 1er.

«Je m'engagerai en qualité de premier ténor, de jouer et chanter les Opera seria, semiseria, et Buffa, concert, ou Cantate deux fois par semaine: etent mon intention expresse de ne chanter ne reciter pour compte de l'Amministration que les deux fois par semaine comme j'ai dit dessus[2].

Article 2me.

«L'amministration ne pourra pas m'empecher de chanter nul part, a moins que ce soit dans les theatres publiques[3].

Article 3me.

«L'amministration s'obligera de me donner pour un annee vingt milles francs et une reppresentation a mon benefice, et tous les frais pour compte de l'Amministration[4].

1) Archives de l'Opéra Italien. Documents inédits. 2) «Excepté en cas forcés» dit une note de la Direction. 3) «Rejetté» dit une autre note. 4) «12000 en cas de fermeture» observe la Direction.

«Article 4me.

«L'amministration doit me fournir toute espece d'abillement, tant pour les Opera seria, que pour les semiseria et Buffa[1].

«Article 5me.

«L'amministration s'obligerat formellement et dans les formes dues, a me donner un Libre ou Poème français, pour que je le mette en musique, et le dit Opera doit ètre executé de donné a l'Académie Royale de Musique au plus tard, au dixieme mois a compter de ce lui de mon engagement, me reservent d'en faire la musique dans l'espace des deux mois[2].

«Article 6me.

«Mon engagement deviendra nul si Mr. Spontini par suite d'une evenement quellconque était pour quelque schose dans l'amministration ou direction du theatre Royal Italien[3].

«Voici Mr. le Directeur les seules claussees de l'engagement que je signerai, ne voulant pour m'assugetir a aucun autre reglement, ni amendes, atendu que je suis dans l'habitude de faire mon devoir et m'en faire honneur et plaisir depuis vingt quatre ans que je chante au theatre sans me soumetre jamais a des amendes ou autres clausses, qui degradent les Artistes. Veuiller Mr. en prendre connaissance, et me faire savoir votre resolution; en attendant monsieur je suis avec la plus parfaite consideration votre devouée serviteur[4]. **Manuel Garcia.**»[5]

Tout le caractère du fougueux chanteur est peint dans cette lettre aux prétentions exorbitantes pour l'époque. L'andalouse fierté de l'homme se marie aux exigences vaniteuses du compositeur et le côté atrabilaire de sa nature perce sous les restrictions formulées à l'égard de Spontini, un rival heureux et son ancien directeur à l'Odéon. Il faut dire à la décharge de Garcia que l'auteur *de la Vestale* possédait un orgueil insupportable et que ses tendances autoritaires lui aliénaient toutes les sympathies.

Persuis qui avait pris conseil du baron de Laferté, Intendant général des Menus Plaisirs et affaires de la chambre du Roi, ne voulait point obtempérer aux injonctions de son futur pensionnaire. Il risqua des observations qui lui attirèrent la lettre que voici:

«Paris, 17 Octobre 1818.

«Monsieur le Directeur,

«Je m'empresse a faire reponse a votre lettre, ne pouvant pas me rendre au rendevous que vous m'avez donnai, pour aler en campagne: je crois que ce doit être pour me parler pour mon engagement, et voici monsieur tout ce que je puis vous dire a cet egard: si je ai demandé 20000 franc pour une année, c'était dans l'intention et croyence de pouvoir donner et ecrire des Opera, en contentant par la mon envi d'ecrire, je croyais possible dans le courrant de peu de temps de trouver des bons livrets, d'en faire de suite la musique et de pouvoir les donner etant assuré d'avance par clause formel dans l'engagement; mais je suis actuellement convaincu d'appres un ouvrage que j'ai a Fêydeau dont la musique est faite depuis huit mois et le Livret reçu depuis quince, q'il faut encore attendre sis ouvrages qui doivent passer avant le mien, de la je tire la consequence en confrontent se retards, avec tant d'autres multipliées qui a double raison doivent concurir a l'Opera, que c'est la raison pourquoi vous refusés de l'accorder comme clause d'engagement. J'ajoute encor que mon intention n'est point de seder sur les articles discutées de l'engagement que vous m'aviez fait connaître.

---

5) «500 d'indemnité». 2) «Rejetté». (Note de la Direction.) 3) «A traiter directement». (Note de la Direction.) 4) «Mon avis est d'accorder cet article». Idem.) 5) Archives du Théâtre Italien.

«Il est nécessaire de vous dire Monsieur que quand même tous nos difficultées seroient applanies de votre part je ne m'engagerais ici si l'on ne me renouvelai en même temps la nomination et place de chanteur de la chambre du Roi, par qui droit.

«Je tiens infiniment Monsieur a vous faire voire que cé nes point des objections que je fais naitre par caprice, c'est seulement que j'ai consulte mes interets et vu, que je ne serais restait ici a moins de trente mil francs par an, si ne cétai pas pour la sureté d'ecrire des Opera; mais voyant la difficulté de realiser cet espoire, je conclus je me nuirè moi-meme et mes interets si jai reste ici pour 20000 franc, tandis que hor d'ici je peut avoir 30 ou 36.000.

«Voici Monsieur tout ce que j'ai a vous dire. Je vous prie d'agréer les sentiments distinguées avec les quelles je suis votre tres humble serviteur

Manuel Garcia.»

On estima sans doute, en haut lieu, que le talent de Garcia, comme chanteur, valait bien qu'on souscrivit à sa manie d'écrire. Un engagement qui satisfaisait aux prétentions du ténor fut rédigé en double et, dès le 22 octobre, Persuis recevait la signature de l'intransigeant espagnol avec ce petit poulet:

«Messieurs,

«Jai l'honneur de vous adresser seigné de moi lengagement qui me lie en qualité de premier Tenor du Theatre Royal Italien de Paris, enver l'administration de l'academie Royale de Musique, et je vous prie de m'envoyer en retour une expedition dudit engagement signé de vous.

«En vous faisant passer cet engagement je crois a propos de vous prevenir que la clause de rupture portè en larticle 12 ne sapplique uniquement qu'au cas où Mr. Spontini viendroit a faire partie de l'administration. J'ai cru cette explication necessaire pour prevenir tout interpretation fauce a cet egard et vous convaincre de la droiture et de la franchise que jai lintention dapporter dans mes relations avec ladministration actuelle.

«Jai l'honneur d'etre Messieurs avec la plus parfaite consideration votre tres humble et tres obeissant serviteur **Manuel Garcia.»**

L'engagement signé pour deux années consécutives devait commencer le 20 août 1819 et finir le 20 août 1821. Il enchantait Garcia qui se montra fort soucieux de plaire à son nouveau directeur. Le 3 décembre 1818, il lui écrivait de Londres qu'il n' avait pas trouvé chez les apothicaires et droguistes la «*colle de peau d'âne de la chine*» qu'on l'avait chargé d'envoyer, mais il demandait des indications précises et s'offrait à faire toutes les démarches possibles. Il ajoutait que sa femme ne pourrait pas accepter un engagement de 4000 francs, «à moins de n'avoir à se fournir, parce que les appointements ne suffiraient point pour les dépenses, de robes, gants, souliers, rubans, etc., etc.»

Toutefois, lorsque Viotti devint directeur de l'Opéra, Joaquina fut amenée par son mari à accepter un engagement, à dater du 15 Janvier 1820, lequel réduisait ses prétentions à 3000 francs, pour une période de treize mois, avec obligation d'avoir à fournir «les costumes bourgeois, gants, fleurs, etc.»

Le 7 février 1821, *La Mort du Tasse*, paroles de Cuvellier et Hélitas de Meun, musique de Garcia, donnée à l'Académie Royale de Musique, tombait à plat, mais le 28 Mars suivant, l'engagement du brillant ténor était renouvelé pour deux ans avec une augmentation de cinq mille francs par saison et la précieuse faculté de faire jouer une œuvre personnelle tous les douze mois. L'honneur était sauf.

En 1822, — Habeneck, le futur créateur de la société des Concerts du Conservatoire était devenu directeur à son tour, — Garcia, qui avait donné sa parole, depuis longtemps déjà, d'aller chanter à l'Opéra de Vienne, sollicite un congé pour l'année suivante. Habeneck ne répond pas. Le ténor insiste au mois d'Août, en faisant observer que dorénavant, il exigera 30000 fcs. pour dix mois et qu'il attend l'autorisation de s'absenter depuis le 1er Mars 1823 jusqu'à fin Juillet. La direction continue de garder le silence. Elle est fort indisposée contre l'artiste à cause d'une initiative privée qui jette l'effroi parmi les directeurs. Ce diable de Garcia n'a-t-il pas imaginé de créer un Cercle, à deux pas de sa demeure, — il habite au 92 de la rue Richelieu (le 83 actuel, dans la maison à cour grillée en face de la rue de la Bourse, comme nous l'apprend M. Gustave Bord) — et de lancer le prospectus suivant:

Cercle

de la Rue de Richelieu.

«Il sera ouvert très incessamment, rue de Richelieu no. 104, près du Boulevard, un Cercle dont on chercherait en vain le modèle dans la capitale.

«Le local ne pouvait être mieux choisi: des salons spacieux et richement décorés, un jardin élégamment dessiné, offriront pour chaque saison, aux personnes admises dans ce Cercle, tous les agrémens réunis, et que l'on peut désirer de rencontrer au milieu de cette immense cité.

«Parmi tant d'établissemens en tous genres consacrés au public, aucun jusqu'à ce jour n'était spécialement designé à offrir un point de réunion permanent à l'élite de la société. L'étranger qui vient visiter la capitale de la France, l'habitant des départemens que ses affaires y conduisent, le Parisien lui-même, cherchent vainement à se réunir suivant les convenances, à pouvoir se lier et vivre ensemble à former enfin des rapports habituels et de bon ton. Les Fondateurs du *Cercle de la rue de Richelieu* ont eu pour objet de résoudre ce problème.

«L'établissement qu'ils viennent de créer est destiné à rassembler dans son sein les principaux habitans de Paris, et les étrangers distingués que chaque jour y voit affluer.

«Il sera composé de trois cents membres résidens, pour l'année entière.

«On y admettra, par trimestre, les députés et habitans des départemens, ainsi que les étrangers qui ne sont que momentanément dans Paris.

«L'admission des membres, tant résidens que de passage, sera soumise à une commission formée dans le sein même la Société.

«Un salon de lecture, bien assorti en journaux et en nouveautés piquantes, offrira un délassement à l'esprit, et saura remplir agréablement et utilement les heures de la matinée.

«Les Fondateurs ménageront à la Société des soirées agréablement variées. *Diversité est ma devise*, a dit La Fontaine; ce sera celle des Fondateurs du Cercle: ils s'efforceront de la justifier.

«Les amateurs de musique pourront se réunir dans la journée, pour exercer et faire briller leurs talens.

«Une réunion sans dames est un jardin sans fleurs. Des lettres d'invitation pour les soirées qui auront lieu, seront mises à la disposition des membres du Cercle. Ils donneront les noms des dames qui seront priées d'embellir ces soirées à la commission d'admission, qui décidera, après avoir pris les informations nécessaires.

«Les Fondateurs chercheront à attirer dans la Société les sujets les plus marquans dans les beaux arts, bien certain que leur présence et leurs talens contribueront au charme de la réunion.

«M. **Garcia**, artiste du théâtre royal italien, et Fondateur principal du *Cercle de la rue de Richelieu*, donnera des soins particuliers à la direction de toutes les parties d'agrément.

«C'est à lui que l'on peut s'adresser pour tout ce qui a rapport à cet établissement, dont l'ouverture aura lieu aussitôt que les travaux nécessités par sa destination seront entièrement terminés.»

Pour l'ouverture de son Cercle qui aura lieu le mercredi 27 Novembre 1822, Garcia a prié M. de Laferté «de vouloir bien permettre que Madame Pasta contribue de son beau talent au charme de cette soirée.» Mais comme les choses ne marchent point à son gré, il fait emplette de beau grand papier à tranches dorées, et écrit au Marquis de Lauriston, Ministre de la Maison du Roi, pour exposer ceci:

«Le Cercle de la rue de Richelieu ne différera des autres du même genre, que en ce que j'y offrirai aux amateurs qui voudront former ou faire briller leurs talents, les moyens d'atteindre ce but en se fortifiant.

«Si on juge la chose telle que je l'ai conçue, on doit y applaudir au lieu de s'allarmer; c'est en effet une nouvelle Ecole qui va s'élever et qui loin de contrarier aucune des institutions existantes, tendra au contraire à les seconder et à multiplier les moyens d'Etude des jeunes amateurs de musique.

«Il pourra donc s'y former des Elèves qui prendront rang un jour dans les grands Etablissements tant Français qu'Italiens.

«Je vous prie, Monseigneur, de juger la chose telle que je la présente à votre Excellence, et de ne consulter que son goût pour les beaux arts, dont Elle a la suprême direction, en protégeant les efforts que je ferai dans ce but.» 1)

Les efforts du chanteur tendaient surtout à lancer ses propres élèves et particulièrement sa fille Maria-Félicia. C'est en effet au Cercle de la Rue Richelieu que la future Malibran chanta pour la première fois.

Cependant, les relations entre le Chevalier Habeneck et Garcia étaient plus tendues que jamais. Des mois passent sans que l'artiste obtienne satisfaction au sujet de son congé. Le 1er Mars 1823, il se fâche tout rouge et reproche à son directeur de l'avoir berné. Il veut savoir quand il pourra partir et, finalement, il termine son engagement à Paris. Le samedi 29 Novembre il joue *Otello*, à la Salle Louvois, à son bénéfice. Déjà, le 14 Janvier précédent il avait bénéficié de la première représentation de *Medea in Corinto* et le 16 décembre, il touche du fait de ces deux bénéfices, la somme de 4343 francs 78 centimes.

A quelque temps de là, repris par son humeur voyageuse, Garcia partit avec sa femme et ses trois enfants, — sa fille Michelle, connue plus tard sous le nom de Pauline, était née le 18 Juillet 1821 — pour s'établir à Londres. C'est dans cette ville que Maria-Félicia débuta au King's Theatre, en chantant des morceaux d'intermède, aux côtés de Vellutti. C'est là aussi qu'elle souffrit plus particulièrement de la sévérité de son père, le rude *musico* dont la volonté tenace se traduisait souvent par de violentes colères. Tout en faisant son service de premier ténor au Théâtre Royal, Garcia pliait à des règles précises le génie et la sensibilité versatile de sa fille. N'admettant pas qu'on pût trouver un effort impossible, il passait de la prière à la menace, et ne laissait point de répit à son élève qu'il n'eut obtenu ce qu'il désirait. A cette école, la jeune fille, débile et nerveuse, impressionnable autant qu' ambitieuse, éprouvait des chagrins profonds en

1) Archives du Théâtre Italien.

même temps que son âme mûrissait vite. Toujours tenue en haleine, toujours placée dans la nécessité de se surpasser de jour en jour, elle en arriva à des coups d'audace extraordinaires. C'est ainsi que, flattée de remplacer Mme. Pasta malade, elle apprit en deux jours tous les récitatifs du *Barbier de Séville* et chanta le rôle de Rosine, le 7 Juin 1825, d'une façon si remarquable, que la direction du théâtre l'engagea pour le reste de la saison, soit six semaines, au prix de 2500 francs.

Mais Garcia rêvait de victoires définitives. L'Angleterre où les talents se devinent et se développent si difficilement, ne lui plaisait plus. Il assuma la direction du Théâtre de New-York, et s'embarqua avec les siens, à Liverpool, en partance pour l'Amérique.

Les débuts de la troupe italienne, extrêmement inégale par la médiocrité des seconds sujets, furent cependant assez brillants. Maria, dont le pur talent s'affirmait de jour en jour, au contact d'un public enthousiaste, remporta ses premiers triomphes dans *Otello*, *Romeo*, *Don Juan*, *Tancredi*, *Cinderella*, *l'Amante astuto* et *la Figlia dell'arria* composée spécialement par son père, à son intention.

La famille espagnole avait lieu de se réjouir, lorsqu'un loup pénétra dans la bergerie. Je veux parler d'un certain M. Malibran, négociant français, naturalisé citoyen des Etats-Unis en 1818 et qui frisait la cinquantaine.

Avec cet homme, le malheur entra dans la maison. Il ressort de mille rapprochements assez délicats, que le soupirant, déjà très mûr, avait manqué de loyauté, en promettant de consentir à sa femme un don de 100000 francs, payable dans l'espace d'un an ou deux. Mais il en ressort, d'autre part, que Maria, à peine âgée de dix-huit ans, fit tout au monde, en dépit des remontrances de ses parents, pour épouser le négociant.

Ce détail est d'une importance capitale, comme on le verra par la suite, car il ruine les dires de Fétis, ceux de Viardot, de Fiorentino et de la plupart de biographes de la Malibran.

Fétis affirme en effet, avec beaucoup de sérieux, que Malibran «demanda à Garcia la main de sa fille, et l'obtint *malgré la répugnance* de Marie pour cette union.» Et L. Viardot déclare net, dix ans plus tard, dans le *Siècle*, qu' «elle épousa, *toujours obéissante*, un négociant français d'un âge assez mûr, mais qui passait pour opulent, et qui devait, en la tirant de sa famille, la tirer aussi du théâtre.» Autant d'affirmations erronées, car l' hypocrite soupirant ne songeait rien moins qu' à exploiter le talent de l'artiste à son profit.

Un papier sur lequel est écrit, de la main de M. Malibran: «Petits billets de Maria avant notre mariage — 1826» contient de courtes missives sans dates, que j'ai classées selon le caractère intime de leur contenu et d'où se dégage d'elle-même la psychologie de la situation.

«Cher bon ami, dit la première, je voudrais pouvoir vous voir aujourd'hui à 4 heur et malgrez qu'ils seront à la maison, j'espère vous dire *deux mots*. Adieu, aimable ami, Soyez moi.»

Le mot *fidèle* a été oublié, dans la précipitation de l'envoi.

Le second billet tracé à la hâte, sur un minuscule bout de papier, s'exprime ainsi:

«Cher Eugène, je suis obligé d'aller avec maman ce matin et je ne puis vous voir que ce soir au théâtre. Adieu, aimez moi bien.»

Le troisième a un ton d'empressement prometteur. La fin en dément le commencement:

«Cher Eugène, comme j'ai la permission de rester pour vous voir et vous parler, je vous prie de vous rendre chez nous à midi et un quart précis, il n'y aura personne car il y a répétition.

«La réponse sera de vous voir et si vous ne *voulez pas*, faites-moi savoir. On ne sait point que je vous écrit et je me confie sur votre discrétion.

«Adieu, cher ami je *vous attend.*»

Mais voici que les relations deviennent plus étroites, malgré les appréhensions des parents:

«Mon bien aimé Eugène, je veux vous écrire pour ne point vous laisser dans le doute, car comme papa m'a dit ce soir de ne pas trop vous parler devant le monde, je crois que je me sens plus en plus attachée à vous, et ne sais comment l'exprimer: je vous prie, en grâce, de venir demain à la même heure qu'aujourd'hui, et de me dire exactement tout ce qui s'est passé entre vous et mes parents.

«Bon Eugène, je crois que plus je vous vois, plus je suis auprès de vous, et plus je suis enchantée de vous:

«Oh! Chérissez-moi, aimez-moi, pensez à moi, et rêvez san cesse de votre fidèle amie.»

Sur un papier au revers duquel se trouvent de malhabiles crayonnages d'enfant, l'écriture n'est pas celle de Maria. Il faut supposer que ces lignes ont été tracées par quelqu' un de son entourage et sous sa dictée:

«O! mon Dieu! pardonne-moi et je serais plus qu'heureuse, je t'aime, pourquoi faut-il que des frivolités ... que dis-je, ne suis-je point coupable? n'ai-je pas moi-même donné lieu, à ce que celui que j'*adore* soit parti sans seulement me dire adieu? Je ne me plains qu'à mon villain caractère, qui a su mettre à fin la divine patience de mon angélique époux: ci les larmes que dans ce moment-ci je verse, pouvaient obtenir mon pardon ...! mais non ... je n'en suis pas digne ... et j'y renonce.»

Le pardon fut accordé pourtant, comme en témoignent ces mots:

«Mon bon petit ami, je suis très sensible à ta bonté, et ta petite lettre m'a fait le plus grand plaisir, *autant que j'en puis avoir maintenant*. Je ferai mon possible pour m'amuser; j'ai vu Caseau, je l'ai engagé à dîner avec moi à 2 heures; et à trois nous partirons. Je ne sais pas à quell' heure je pourrai revenir, mais je crois pouvoir aller chez la bonne petite Mme Pelletier. Adieu mon bon ami, toutte à toi, Mariquita.»

Enfin, le dernier billet, qui est d'une fiancée très «espagnole», montre dans quel état d'âme exalté se trouvait la jeune Maria, peu de temps avant son union:

«Petit chou, tu es un chat; petit amour, tu es un ange, je t'aime! M. Tessier a eu la bonté de me faire le cadeau des plus belles poires qu'il a pu trouver; et c'est bien bon de sa part.

«Dis-moi petit minet, ne m'aimes-tu pas! Oh! que oui, je le vois bien; je voudrais avoir un petit lacrimatoire en or, pour recevoir tes douces larmes, et je voudrais les avaler à grand trait, pour en suite me parfumer de l'odeur de ton haleine. Que de bêtises dans un moment! n'importe, ça n'empêche pas les sentiments, vifs et ardents de mon cœur bouillant.

«Adieu, bm, bm, bm, tiens voilà trois baisers que je t'envoie, et une demie feuille en blanc pour que tu t'en imagines autant que tu voudras.»

M. Malibran fit mine d'avoir des scrupules. Il établit, en bon commerçant, un doit et avoir de ses sentiments. C'est là une pièce bien curieuse, à travers laquelle on lit ouvertement sa crainte d'une chute déjà prévue.

Il y note la disproportion de l'âge, l'exagération de sa propre fortune et de la réputation dont il jouit, l'incertitude de prospérer dans les affaires,

à moins que l'île de Cuba ne conserve sa tranquillité, les obstacles que peuvent créer les parents, etc. Il souligne qu'il est *tout à elle pour la vie*, il se demande si les talents de Maria ne la mettent pas en droit d'être indépendante de qui que ce soit, si ses parents voudront se séparer d'elle et si la jeune artiste a le désir d'abandonner le théâtre.

Il est tenaillé par cette idée que la jeune fille fut sur le point de se marier à Londres. Il voudrait connaître le nom du soupirant, son état, sa nationalité.

«Était-il riche ou pauvre? Combien de tems lui a-t-on fait la cour?» questionne-t-il indiscrètement.

S'il paraît jaloux du passé, Maria semble plus jalouse encore du présent. J'en trouve le preuve dans cette lettre bien typique et qui dénote plus d'habileté que de sincérité:

«Quoi, vous dites que vous m'aimez, o! bonheur, vous m'épousez; je ne puis croire à tant de bonheur, une pauvre fille sans talent, sans instruction, sans esprit, sans aucune espèce d'agrément qu'une voix passable et qu'une maladie peut lui enlever, qui... mais elle a un bon cœur, cœur tendre, dévoué pour la vie à celui qu'elle adore, qu'elle idolatre; je voudrais pour lui prouver que je l'aime, qu'il fut pauvre, et que son existence dependant de mon travail je pusse le rendre heureux, et remplir mes devoirs. Mais il peut croire que ce n'est que par interet que je feins de l'aimer... non, je ne veux pas m'arreter a cette villaine idée, elle me chagrinne, je ne veux penser qu'au bonheur de lui plaire, d'être à lui pour la vie, o toi! papier a qui je me confie tu ne me trahiras pas, tu ne te montreras jamais a celui que j'aime, tu ne lui diras pas que mon cœur s'est exhalé sur toi, non je ne veux même pas, si le bon dieu fait que je puissc un jour être a lui par des liens légitimes, tu te cacheras de tous les yeux et des siens plus que d'aucun autre. O mon Eugene pourquoi faut-il qu'un papier soit le dépositaire des sentiments que je voudrais vous voir partager avec transport, et délices, je suis folle, je m'égare, que je suis bête de me bercer de trop chères pensées, mais ne m'atil pas dit qu'il m'adorait, cerest-ce par dérision... non, son âme est trop bien née pour tromper un jeune fille qu'il saperçoit qui l'aime.

«Oh Eugène, doux ami, dois-je t'appeler par le nom qui éloigne l'amour, et dois je réclamer ce sentiment, sans savoir si ton cœur n'est point prévenu? Je ne puis croire ton cœur indifferent à mes avances, car je cherche à chaque instant du jour le moyen de te faire comprendre mes tendres sentimens et qu'aucun autre n'a su m'inspirer. Quelle douceur, quelle amabilité, quelles bonnes manières et quelle grace, et comme touttes ces qualités étalées devant les autres dammes et cette préference marquée pour d'autres m'ont fait penser que votre cœur n'était pour rien dans ces froides attentions; que je suis jalouse d'une jolie demoiselle que je ne connois pas mais avec laquelle vous avez dansé hier au soir et qui m'a paru remporter la pomme donnée par vous. Cependant une chose (qui m'a tout à fait privée du sommeil paisible dont j'ai joui avant de vous connoitre) en entrant dans la voiture! premièrement vous m'avez serré la main, mon cœur était devenu grand comme le monde entier, vous m'avez dit en même tems «Je vous adore! «Oh! bonheur! oh! c'était bien inespéré, le plaisir, le doute, m'ont oté le repos, et dans mes reves, je sentais ma main dans la tienne, je m'éveillais... c'était un songe. Oh! que je voudrais toujours rêver ainsi... mais mon réveil n'est qu'un cochemar affreux, et croire, ou douter d'etre aimée, c'est le reve lourd qui suffoque mon cœur.»

Cependant, l'intérieur de la famille Garcia est devenu tout à fait insupportable. Le père, de caractère violent et qui flaire une supercherie, a refusé la main de sa fille au négociant toujours plus empressé; la mère, que la fugue de sa prime jeunesse hante certainement, voudrait amener la conciliation, et Maria, fatiguée du joug, tente d'échapper à une dépendance

qui lui pèse et manœuvre de façon à rester en contact avec l'homme dont elle sera la victime.

Des heurts se traduisent par d'incessantes querelles; le travail artistique en souffre et la contrainte de chacun crée une atmosphère d'inquiétude et de malaise.

Enfin le mariage est consommé. La charmante Desdémone d'hier est devenue Mme Malibran. La douce maman Jaoquina remplit son rôle de belle-mère avec conviction. Elle informe son gendre qu'elle n'a pas encore écrit parce qu'elle ne l'aurait pas fait avec modération; elle le supplie d'avoir de la patience avec Maria, de considérer que l'enfant n'a jamais été séparée d'elle. — «Pensez-vous combien il est douloureux pour une mère d'être séparée d'une fille comme Maria!» s'écrie-t-elle.

Au bout de quelques semaines, M. Malibran fait faillite et ne remplit aucun de ses engagements. A la stupéfaction première, succède, chez Garcia, la fureur la plus déchaînée. Il parle de tuer celui qui a détruit l'unité de la famille, mais il se rend finalement à la prière de sa femme et part au Mexique avec tous les siens, sauf Maria, que les liens de l'hyménée retiennent auprès de l'homme dont elle attendait tout et qui vivra de son talent.

La Malibran ne cède pas longtemps au chagrin. Son âme fortement trempée, sa nature fière la portent à prendre un parti courageux. Active autant qu'intelligente, elle forme une troupe nouvelle; délicate et généreuse, elle ne songe qu'à sauver son mari de la détresse; elle chante pendant des mois au théâtre national de New-York et fait encaisser chaque soir à M. Malibran la forte somme qui diminuera d'autant ses obligations impérieuses.

La société qu'elle fréquente lui impose néanmoins ses idées; le négociant poursuivi associe ses conseils à ceux de ses amis dont il reste l'obligé. Maria ne promet point par secret calcul, d'abandonner la religion des siens pour devenir protestante, mais elle chante au temple, et cela suffit pour la rendre suspecte. Le Père Malou, qu'elle a connu chez ses parents, lui écrit alors une lettre tour à tour menaçante et suppliante, une lettre d'ecclésiastique tenace, combattant l'apostasie et proposant une entrevue entre le ministre qui la dirige et l'évêque de New-York qui peut la sauver de la damnation éternelle. Si je donne cette lettre dans toute sa teneur, c'est que je la considère comme très utile à fixer la personnalité de la Malibran, au début de sa vie de femme mariée:

«Madame,

«Un bruit s'est répandu depuis quelque tems que je ne puis croire, on est venu hier m'assurer que dimanche prochain vous deviez faire une démarche qui me fait frémir; depuis huit jours je n'ai pu sortir à cause de maladie, d'ailleurs incertain dans la perplexité ou vous devez vous trouver peut être ne serois-je pas reçu, je prend donc le parti de vous addresser ce peu de lignes, esperant toujours qu'il n'y a pas un mot de vrai. quoi qu'il en soit, je m'explique: seroit-il possible qu'avec un cœur que j'ai reconnu si bon, si droit et j'ajoute si innocent, innocence qui a fait mon admiration, seroit-il possible dis-je que vous preniez un parti si important sans conviction, sans consulter le pour et le contre par des personnes instruites, vous êtes douée de talens extraordinaires vous êtes l'idole d'un certain monde, mais cela durera-t-il, une maladie peut détruire votre figure, fletrir vos talens et n'aiant plus de quoi flatter leur fantaisie et leur gout, il en sera de vous mon enfant, comme de tant d'autres qui vous ont précédés et vous suivront, le monde vous laissera et vous tomberez dans l'oubli, si la mort dont le moment est si incertain, ne termine votre carriere, retenez donc je vous en conjure pour ami Celui qui ne vous quittera pas, lorsque le monde vous abandonnera et qui ne vous laissera perir.

«Songez donc, *si les bruits sont vrais*, songez qu'il y va pour vous d'une éternité heureuse ou malheureuse, avant donc de passer outre, consultez ceux qui sont capables de vous fixer dans le chemin de la vérité, si vous y consentez, je vous envoirai l'évêque, il est instruit, doux et patient, et si vous le desirez, il aura une conference avec le ministre qui vous guide en votre presence, il n'a aucun pouvoir sur vos opinions, par conséquent libre de choisir.

«Dans une affaire d'interet on reflechit sur le pour et le contre, sur le probable, on pese toutes choses, sera-ce pour l'éternité seule qu'on aura cette fatale indifference, je ne puis me le persuader et encore moins d'une personne de votre caractere.

«Une autre reflexion doit se presenter naturellement à votre esprit, vous êtes née de parents catholiques, d'une nation toute entiere catholique, vos parens par ce que j'en ai pu juger sont attachés à la religion de leurs pères, croiez vous que votre apostasie, *supposant toujours la verité des bruits qui courent*, ne seront point indignés de votre demarche, o Madame pensez y serieusement, ne vous preparez point des regrets actuels que vous pouvez eviter tandis que vous êtes dans la voie, mais inutiles lorsque le jour de la vangance sera arrivé.

«Tirez-moi, je vous supplie, de la cruelle peine que j'eprouve, je ne vous demande rien que ce que la saine raison doit dicter a tout être pensant, pesez bien, deliberez avec sagesse, priez Dieu qu'il vous guide, proposez au ministre qui vous dirige une entrevue comme je dis plus haut, en votre presence afin que vous puissiez fixer vos doutes, encore une fois, ne faites point legerement une demarche qui vous causera un jour des regrets amers et le malheur.

«Après tout Madame si mes reflexions sont inutiles, je remplis mon devoir, j'en ai le droit, mon but est le bien de votre ame, et je remet votre sort entre les mains d'un Dieu misericordieux, qui, je le prie ardamment, vous inspirera des sentimens plus conformes a votre reelle felicité.

«Je suis avec respect

«Madame

«Votre tres humble mais désolé serviteur

N. Y. 9 may 1827.» P. Malou pre ast. »

Maria s'étant élevée avec indignation contre les paroles du Père Malou, reçut de l'évêque Jean, à la date du 12 mai, la lettre qu'on va lire et qui montre un certain dépit:

«Madame,

«Ce n'est pas le bon Pere Malou que vous devez blâmer des inquiétudes qu'il a pu montrer par rapport a une ame aussi précieuse que la vôtre. Vous connoissant mieux que moi, il auroit sans doute rejetté les faux bruits qu'on faisoit circuler de votre apostasie prochaine — c'est moi qui m'en suis allarmé, moi votre 1er Pasteur et qui sans avoir l'honneur de vous connoitre, avoit conçu la plus haute idée de votre vertu d'après la voix publique — c'est moi qui ai été lui communiquer mes craintes et ma douleur. Tant que de simples laïcs seuls m'ont parlé du pretendu changement qui avoit eu lieu dans vos sentiments, jay rejetté ces rapports comme indignes de vous — mais quand un respectable Ecclesiastique que Mr. Malou connoit aussi bien que moi, est venu me dire que Dimanche prochain etoit nommé comme celui ou vous deviez, disoit-on, être reçue dans l'Eglise Anglicane et que l'on vous preparoit depuis quelque temps pour cette apostasie jay craint qu'un plus long silence, n'eut l'air d'indifference. Vous êtes bien jeune, entourée de tous les prestiges qui peuvent égarer une âme moins forte que la votre. — L'amitié même a des pièges, — si j'eusse eu l'honneur de vous connoitre, ma confiance auroit peut être été inebranlable — J'espere que mes craintes ne seront pour vous qu'une preuve de l'interet profond que je prends a votre âme. J'ay regretté que vos grands talents n'aient pas été réservés pour embellir la Religion de nos Peres. J'avois même osé me flatter que lorsque Mr Etienne aura pris notre orgue de la

Cathedrale, votre voix auroit pu quelque fois ajouter à l'harmonie de ses sons, mais je n'ai rien couclus contre la pureté de votre foi, de votre assiduité au chœur de l'Eglise protestante. Je n'ai vu dans cela qu'une preuve de la bonté de votre cœur qui ne peut refuser aucune occasion d'obliger,-surtout des amis qui vous ont témoigné le plus grand interet. — Quand a votre amitié pour Mme Wayneright, elle ne prouve rien de plus que celle que j'ay moi-même pour son mari. La charité chrétienne unit tous les hommes et est la meilleure preuve de notre amour pour Dieu.

«Recevez, Madame, l'assurance de l'estime profonde qu'a pour vous votre tres humble serviteur.

† Jean Ev. de N. York.»

Cet incident moral qui se réduisait à une compétition entre catholiques et protestants désireux d'accaparer le talent de l'artiste, n'a point laissé de traces. La Malibran songe plus que jamais à payer les dettes de son mari avec le fruit de ses travaux. Elle quitte New-York pour se rendre à Philadelphie. De cette ville, elle écrit bientôt:

«Philada 17 June 1827 — 167 — 5 heures et demi de matin.

«Mon cher petit chou, comme tu vois je me lève de bonheur pour causer avec toi bien! mon concert a réussi *non plus ultra*, Il y avait beaucoup de monde *à ce qu'on me dit*, mais je puis t'affirmer que j'avais toute la crême de la ville; *fascionable au dernier degré.* les morceaux ont fait plaisir par dégréz. D'abord on a bien aimé *ché faró*, et bien applaudi; ensuite *plus* pour *batti*-enthousiasme *dans sweet home*, *Les variations* et *di touti*: on a applaudi quand j'ai fini, pendant longtemps; en je vois que l'on a été ravi du concert. Le morceau que j'ai joué avec Mr Gibbs, a fait un plaisir extrême, je ne sais pas combien la recette, en tout cas je vais me préparer pour un autre. Fais venir Rosick, qu'il apporte *son duo de la leçon*, l'air des *capellini*, et *l'autre* qu'il a chanté à mon bénéfice, et envois moi le corsaje de Rosina Blanc en gros de naples et dis à la Forgis d'arranger des garnitures en satin blanc, que tu trouveras dans la boëte ou est le costume de vieille, elles sont avec du velours noire et des paillettes, le costume de Tancredi. Maintenant demande à Mme Brugière si elle croit que je puisse jouer cette scène du Barbier comme j'ai fait à mon bénéfice, et *di Touti en costume* en disant que c'est particular desire. Tu pourrais faire venir Mr Boyle, et il chantrait ensuite le duo de Tancredi en *costume*, ayant chanté avant en habit de société un duo dans la cène du Barbier, ou bien costumé comme l'était mon père. Ci cela se pouvait ca serait bien beau eh? qu'en dis tu? il me semble bon de ruminer la chose avec Mme Brugière, et envois moi la réponse *en costume.* Tu vois comme je suis matinale. N'oublie pas de m'envoyer les plumes blanches qui sont dans un carton blanc. Il faut que ca soit aussi tot fait, aussi tot que dit.

«Adieu bon ami je te quitte pour aller à la messe.

«Adieu adieu de bon cœur je t'embrasse. **M. G. Malibran.**»

Le lendemain, lundi, 18 Juin, elle écrit encore:

«Mon cher petit chou. J'ai enfin pu obtenir que Mr Gibbs nous reste jusqu'à demain, pour savoir si nous aurons l'orchestre qui doit arriver de Baltimore, et qui jourà pour mon concert et en cas qu'elle arrive Jeudi Mr Gibbs aura la complaisance de rester jusqu'à samedi jour que mon concert aura lieu. Maintenant, dis moi que tu m'envoyes mes costumes, Mr Rosick, Mr Boyle, et la musique avec accompagnement d'orchestre, c'est le Duo de *la leçon*, et les deux aires de Rosick, mille sospiri sans partition, le duo de l'épée. Fais moi le plaisir de ne pas m'écrire en demi feuilles, mais en 4 pages, prépare bien *mon jardin* et mon lit pour Mardi ou Lundi, embrasse Mme Brugière. Je vois Mr Bayland, et sa femme qui a été malade et qui se porte mieux; je l'ai prié de t'écrire, et de te dire que *je suis charmante.* Comme tu vois c'est sans prétention. Si tu vois Condini embrasse le pour moi.

«Adieu bon ami je t'embrasse de tout mon cœur **Maria.**»

Le même jour, dans la soirée, étant à Hudson, elle écrit de nouveau:

«Lundi soir — 1827.

«Cher chou. A l'occasion du départ de Mr Lasala de Hudson, je t'écris encore une fois. Tu ne peux te figurer comme nous nous amusons avec ce bon Gibbs, nous lui faisons joliment gober l'hameçon. Il faut que je te dise que Mr Etienne voulait faire une farce à Mr G. c'est à dire lui écrire une lettre anonyme en Italien. Il m'est venu la dessus une bien plus drôle idée. Je lui ai écrit en Anglais, comme si c'était une femme agée — elle lui dit qu'ayant entendu dire qu'il voyagait pour son plaisir, elle lui offrait une occasion pour se divertir. Qu'elle avait une fille de treize ans, jolie comme le soleil qui reluit sur une montagne, que s'étant échapée du culte de shakers elle paraissait disposée a courir par ci, par là; et que si il ne voulait empécher la perte d'une jeune fille il voudrait bien la prendre en amitiée. L'adresse de l'hotel est: Pigs *Hotel No 1.* Il n'y a pas un seul endroit comme celà à Hudson, mais c'est égal. He bien. Croirais tu que G. — a gobbé tout cela? qu'il en a parlé a Mr et Mme E. — et qu'il veut m'en faire un mistère parce qu'il croit l'honneur d'une jeune fille compromis? Il y a de quoi faire une comédie des petits *(à partes)* qui ont eu lieu pendant la soirée car la lettre n'est que depuis cet après midi. Je l'avais écrite ce matin approuvée des Etiennes et comme nous l'avions mise à la *Bow Roon*, il ne l'a eue que avant souper. Il ne peut nous soupsonner, car nous sommes sortis depuis 2 heures jusqu'à 7 et demi, touts ensemble. Je n'ai pas besoin de te dire: sois secret et ne dis cela à personne. Comment te portes tu? petit ami? bon chou. J'ai été me baigner à la rivière, et là, je m'en suis donnée bosse pleine. Demain nous irons voire les folles de Clovery. Adresse tes lettres Brayan's Hotel.

Dis-moi ce que tu fais. As-tu vu Mr Wainwright? et les (amis soit disant?) Dis moi toujours que tu m'aimes bien et tache de te monter la... tête... &. il ne nous manque en fait de meubles... qu'un berceau (tu m'entends). Dis bien des choses au petit *Chastelin*, et dis lui de se faire couper... les oreilles, afin que nous sachons quel est le genre de voi il à au moins quand il sera monsieu Néan-*moin*, nous saurons qu'il est *soprano*. L'idée n'est pas neuve mais elle se comprend facilement. Quand tu verras Gibbs tu fairas semblant de ne rien savoire, entends tu? Nous avons eu ici et a Lebanon la famille Levi Juive. Mr Bond, je crois, que Mr Lasala m'a présenté est un marchand Allemand. Ton (ami) Hem! je me trompe ta *connoissance*. Si tu vois le Général Armenteros et son ami, fais leur le meilleur acceuil que tu pourras, il est nécessaire de se les faire amis. Baise moi, allons donc; mon Dieu il n'y à qu'une *feuille de papier* entre toi et moi, et je ne puis t'embrasser. Allons, Patience, *du Courage*, les amis sont toujours là. Mais *bernique*, point de paradis pour des jens comme cela, et j'aurai soin toujours de mettre la feuille de papier entre eux et moi.

«Adieu assez de Bêtises comme ça il est 11 heures et il faut dormir. Adieu adieu chou chou, ta femme qui t'aime.

Marie Félicie.»

Il faut noter ici la véritable tendresse que semblait éprouver alors la jeune femme pour son mari. Les termes passionnés et véhéments de cette lettre et de quelques autres feraient croire que Maria n'avait obéi qu' à son cœur en épousant Malibran. Or, de tels sentiments seront démentis bientôt par la bizarre créature qui, au dire de la comtesse Merlin, «était un composé des contrastes les plus disparates et les plus séduisants à la fois». Toujours de Philadelphie, elle envoie l'expression de ses soucis et de ses désirs:

« 20 juin 1827.

«Mon pauvre petit chou, je ne t'ai point écrit hier, mais que veux tu que j'y fasse! je suis fatiguée, humiliée, embêtée, chagrinée, attristée, des mauvais succès de mon premier Concert. Messieurs les Philadelphiens sont des . . . . ne me fais

pas dire quoi, car je pourrais dire quelque blasphème. Je ne mange pas beaucoup, car au lieu de venir pour me reposer, je suis venue pour être tracassée. Je ne vais pas à cheval, car on ne va point ici, je suis allée au *Scoolkill mountains*, et j'ai vu la *prison* et les *Water works*, et le *museum;* voilà tout. dis moi si Rosik vient, car je suis malheureuse dans l'attente. Je ne vois pas le temps où j'irai te rejoindre, je veux absolument me reposer, car ici, il faut être toute la journée, habillée *dès le matin*, pour recevoir les visites que l'on vient me faire. Il me faut *le bon air*, et la *solitude*. Embrasse *Mme Wainwright et son x'époux*. J'ai les *blue devils* horriblement aujourd'hui, j'ai les nerfs agacés d'une manière guignonante. J'aurais bien voulu me pendre ... à *ton cou* ... mais bernique. Parle moi du bon vieux Mr. *Fauterfink*. Maintenant ne me gronde pas de ne t'avoir pas fait avoir de mes nouvelles, mais le diable bleue, c'est lui qui l'a voulu. Il faut que je finisse car j'ai envie de pleurer. Dis moi si il n'y a point de lettres de *Papa et Maman*, on dit ici qu'il est arrivé a New York, parle-m'en, pour *l'amour de Dieu*! Si tu savais comme j'ai du chagrin de devoir reparaitre, au téatre, et d'être dans la certitude que cela ira mal! n'en parlons plus car la tête me tourne.

«Adieu chou ta femme qui embrasse son homme **M. F. Malibran.**»

Le 22 juin, à minuit, elle tient à donner de ses nouvelles, surtout dans le but de tenir son mari en haleine:

«Le vieux papa Teisseire grogne parce qu'il dit qu'il est trop tard, et ne veut pas que je t'écrive, mais comme je ne pourrais pas t'écrire et d'ailleur dimanche je serais enterréo, car samedi je pourrais *mourir de fatigue*. Je suis passablement satisfaite avec mon orchestre, tout va bien excepté moi qui suis fatiguée a n'en *pouvoir plus*. Nous partirons Mardi a 6 heures du matin, je voulais partir Lundi, mais *bernique*, Mr. Tesseire ne peut pas partir que mardi. Je ne vais pas être longue, car le temps passe et je dois me lever à 8 heures demain. J'ai a repeter avec l'orchestre demain a 11 heures, j'ai à me *tranquilixer*. — — —

«M'as tu jamais connue tranquille? ni moi non plus. Adieu je t'embrasse de tout mon petit *cœur endormi*, et les ieux remplis de sommeil, je te baise en baillant. Adieu.

«Touts te disent bien des choses, embrasse Venus et sa suite. *L'amour chante* ...

Maria.»

L'amour chante? Non, les sens seuls parlent chez Maria, car nous la verrons plus tard déclarer net qu'elle n'a jamais aimé M. Malibran.

Avant de revenir à New-York, elle écrit de Bloomingdale, dans le courant de Juillet 1827:

«Mon cher petit chou. Comme tu es méchant de m'écrire en *foire!* comme ça, à la hâte; je suis sure que le fameux *lambert* pourrait passer entre chaque ligne. Je me porte à merveille je mange comme une Ogresse, je bois comme une ivrogne, je cours comme un *cerf*, je nage comme un poisson, je chante comme une sirène, je monte à cheval comme Napoléon (qui fut) et je dors comme une marmotte. Il vient de me venir une idée. Je me rapelle que le Bon Dr. Durius de Philadelphie s'est donné beaucoup de mal pour moi qu'il a laissé un tât de patients pour moi, et il me semble juste que je lui écrive à ce sujet, en lui demandant mille fois pardon de l'oubli que j'ai fait, qu'étant malade, je n'ai pas pensé dans le moment, mais que maintenant étant rétablie et sachant toutes les obligations que je lui avais, je le prie de vouloir bien accepter 50 dollars non comme aquitée de ma dette envers lui, mais comme une faible marque de ma reconnoissance. Je te parlerai de ça à mon retour, vois petit coquin, combien de choses je puis te dire dans la moitié du papier que tu m'envois si blanc. Je t'en veux pour cela petit chou, mais ça n'empêche pas les sentiments. Ne manque pas de faire visite au bon Père Gibbs, et écris pour moi à la jolie Mme Teisseire et à son bon mari; n'oublie pas de leur marquer à chaque fois combien je suis

reconnoissante à cette bonne famille de leur bontés pour moi, rapelle moi au souvenir de ses dames la ba à Orange Springs et je te kisse mille fois bon petiot tou tout à moi ta folle femme

F. M. Malibran.»

Il est probable que, de retour dans la capitale des Etats-Unis, Maria ne reparut pas sur le théâtre. Les affaires de son mari étaient plus embrouillées que jamais, et la vie intérieure devait être peu agréable. C'est alors que la Malibran songea à conquérir Paris. Le négociant failli n' essaya même pas de retenir sa femme. Il la sentait de taille à se créer une situation enviable et il escomptait d'avance les nouveaux secours qu'il pourrait recevoir de cette enfant de dix-neuf ans.

En Octobre Maria quitta donc l'Amérique et le 12 novembre, sur mer, elle écrivait à Malibran:

«40me degré de longitude à moitié chemin — 1827.

«Mon bon petit ami, mon cher petit chou. Il faut que je te fasse mille et mille apologies. Le cruel jour de notre séparation mon cœur n'eut pas la force de rien dire. Je suis partie sans te dire tant de choses que j'aurais voulu te dire, mais la contrainte dans laquelle je me suis retenue pour ne pas te faire de la peine m'a empêché de rien laisser appercevoir qui put te faire de la peine. Nous avons eu tout le tems jusqu'à présent bon vent, 10 milles par heure, jusqu'à douze. Aujourd'hui je me porte bien; j'ai été tout le tems malade, plus que je ne puis te le dire. Chastelain a été, et est encore malade, si malade que sitot qu'il mange un peu, il le rend tout de suite, et il est bien ennuyeux, il ne fait que cracher mais d'une manière à faire vomire. Victoire se porte bien tout le tems. Dis moi cher ami, comment t'occupes tu? que fais tu? d'abord tu penses à moi, ensuite tu rêves de moi, et puis tu parles de moi avec tes (amis) voilà qui est bien, mais je veux apprendre que tu te soignes, je veux savoir ou tu demeures, et je veux, et exige que tu t'amuses. J'ai un peu mal au cœur, et je finis jusqu'a la première fois que je me trouve mieux. Adieu pour le moment.

le 20 novembre.

«Mon cher bijou, je n'ai pas continué de t'écrire comme je me l'étais proposé, pour une bonne et même deux raisons.

«D'abord parce que j'ai été malade, et l'autre parce que le roulis du batiment m'en a empêché. Il y a 7 jours que nous avons vent contraire et par conséquant nous ne marchons pas du tout. je te dirais que Victoire se porte comme un charme et qu'elle me soigne bien, elle est bien jentille petite femme et j'en suis fort contente. Je pense à toi matin et soir, une fois par jour, c'est à dire depuis le matin jusqu'au soir, je barbouille un peu parce que nous penchons dans ce moment un petit peu, et que cela me dérenge. J'ai bien besoin de te voire maintenant, cela est naturel, mais c'est un de ces besoins non pour le *mondain*, mais pour toi même, ton bon petit cœur. je ne doute pas pense a moi, et peut-être verse quelques larmes! . . . . O! mon bon Dieu! je voudrais que tu pusses lire dans ma pensée petit ami tu m'en aimerais d'avantage. Je finis pour a présent.

«Il y a 13 jours que je t'ai dit «je finis pour a présent». J'ai été malade, ou bien le roulis m'a empêché de suivre. Nous sommes au 25 novembre. Peut être arriverons nous demain ou l'après demain. J'ai besoin de te voire de te dire mille choses écris moi un paquet de 6 Pages. Salue touts (*mes amis*) hem!) Mme Brugière, et ces messieurs qui sont nos amis. M^{r}. et Mme Etienne. Je t'en prie laisse moi savoir comment tu avances avec tes créanciers.

«Rapelle-moi au souvenir de ton frère, fait lui bien sentir ce qui m'en coute de t'avoir quitté, dis lui combien il est dur de se séparer des personnes que *l'on aime*, de toi. Pauvre ami. Je t'assure que je n'ai jamais eu une passion pour toi comme je te l'ai déja dit, mais depuis que je ne suis plus auprès de toi, tes bonnes.

qualités se présentent tellement vivement à mon esprit que je vois que je m'étais trompée en croyant que je ne t'aimais que *fidèlement*. Le cœur me tourne bon ami je te quitte pour un peu de temps.

«Nous sommes enfin arrivés au havre hier au soir le 28, à 5 heures. — Je suis beaucoup engraissée et j'ai de bonnes couleurs comme une bonne grosse mère. je ne te dis que ça pour le moment. je t'embrasse de tout mon cœur et toute mon âme. **M. Félicie Malibran.»**

Partie seule, sans guide, sans protection, la très jeune femme ne pouvait guère passer inaperçue sur le bâtiment qui l'amenait en France. Elle s'y trouva en butte à des assiduités compromettantes. C'est ce qu'elle apprend à son mari, dès qu'elle est installée à Paris, chez sa belle-sœur, rue Neuve Saint-Eustache 23.

«Paris, 13 Décembre 1827.

«Mon bon petit Eugène. J'ai reçu un lot de tes aimables lettres qui m'ont bien fait plaisir. Je te dirai que dès le premier jour que je suis arrivée a paris chez l'aimable famille a comencer par Chastelain et a finir par Victor je *tutoie* tout le monde dans la maison. Je suis comme un *cok en pâte*. La bonne Maman Chastelain que j'apelle *maman*, la vieille fille Jenni ta sœur que j'appelle *vieille fille, jenni* ma nièce, *Clémence* l'autre nièce, mon neveu *Alfonse qui se marie* avec Mlle Zemino, tout, *jules* même est jentil, et *touts* me tutoyent. Quel plaisir cela me fait! il ne me manque absolument que toi, pour que cela soit au *nex plus ultra*. Mon bon frère est arrivé le 10 au soir. Quelle joie! quel bonheur! il ne me manque que toi! avec céla la perspective d'avoir Papa Maman! ma petite sœur!! Je te dirai que la lettre qu'Eveline t'a écrite t'a tourné le tête. Quelle frayeur tout à coup! toi qui me connais, crois tu, là, de bonne foi que si je m'engajais au Téatre et que tu n'y fusses pas j'aurais à craindre des séductions, et toutes les choses dont E. t'a farci la tête! Tu n'y penses pas mon ami. Si j'avais des dispositions à être mauvaise ou a me laisser entraîner par la séduction, *tu serais là, le Père Eternel y serait aussi*, que celà n'y ferait rien. Ainsi mon bon petit ami tranquilise toi, et prépare toi a entendre mes noms et prenons un de ces quatre matins, sur les afiches. Tu sents bien que si l'on me fait des offres avantageuses pour le téâtre, soit à Londres, soit à paris, je ne perdrais pas de beaux engagements pour des frayeurs paniques qui te prennent tout à coup. Je te dirai que Rossini fait son possible pour m'engager au grand Téatre. Je t'écrirai tout cela un de ces jours. Encore une fois mon cher petit mari, mets toi bien dans la tête que je ne veux que *ce qui est bien. Jamais* quand même les anges du ciel viendraient me tenter je résisterai comme S^t^. Antoine. Je ne veux pas t'en dire d'avantage a ce sujet parce que il vaut mieux te prouver ce que je te dis que d'en trop parler. Au reste je te dirai que j'ai déja fait mes épreuves. Méfie toi *de Mr Morlot* et dis à M^r^ et Mme Condat de prendre garde à ce qu'il pourrait leur dire, car il m'en veut, n'ayant pas été aussi bonne et aimable qu'il aurait voulu, lui et un certain comte de Bouillé diront tout le mal qu'ils pourront de moi, ils m'ont écrit des lettres. Les premières ne connaissant pas l'écriture je les ai ouvertes, montrées ou à Chastelain ou à la famille et puis je les ai renvoyées sous enveloppe. M^r^. Morlot m'a bien dit que si je le noircissais auprès de toi il serait forcé de dire des vérités dures pour moi, je ne sais ce qu'il veut dire, mais en tout cas, son *amour propre offensé* saura bien, inventer *des verités*. Au reste touts les passagers qui s'étaient apperçus du manège que fesaient ces deux messieurs s'en sont moqués d'une jolie façon.

«Je te dis tout cela parce que je pense que t'en amuseras.

«Je jouis de beaucoup de considération dans Paris, cela me fait plaisir parce que je la mérite du côté que tu désires. Ne me demande pas trop de détails car je ne sais pas en donner. Cependant je t'écrirai.

«Fais comme ma mère qui me dit: écris moi souvent et peu, mais il me suffit d'avoir de tes nouvelles. Quand a toi qui n'as rien à faire dis moi *tout en détail*.

Adieu mon bon petit ami tu ne te plaindras pas j'espère de moi, j'écris bien *serré* et beaucoup. Adieu encore, pour peu de temps, je t'embrasse de tout mon cœur.

ta femme qui t'aime

Maria Félicia Malibran.»

«P.D. Don Fabian est un coquin. Je te contrai ça.»

Maria s'est juré de tirer profit, sans retard, de son talent prodigieux. Elle a connu autrefois, étant enfant, la comtesse Merlin, à qui Garcia donna des leçons de chant. Elle va la trouver, sollicite son appui, se voit reçue affectueusement et lancée de suite dans les salons les plus notables. Dès le 29 décembre, elle peut annoncer les brillants résultats de ses premières soirées:

«Mon cher petit eugène.

«J'ai eu le plaisir de reçevoir plusieurs de tes lettres. Tu sauras que j'ai chanté dimanche passé chez Mme la Duchesse de Berry. Mme Pizaroni, Mr. Galli, Mr Levasseur, Mlle Blasis et Mr Donzelli. *J'ai fait fureur*. Mme Pizaroni a beaucoup de talent. Mais elle est laide très laide et fait des grimaces en chantant. Comme je suis un peu passable et que je ne fais pas de grimaces, celà seul pourrait m'assurer du succès, mais sois tranquille, ce n'est pas celà. J'ai chanté en suite chez la Comtesse Merlin, qui a eu une belle réunion, et ou j'ai eu tout le succès au quel je pouvais haspirer. On ne parle que de ma méthode, ma voix, ma manière de chanter, l'on me nomme digne remplaçante de Mme *Pasta*, et l'on me reconnoit beaucoup d'avantages sur elle. Tu vas me dire: Voilà que la flatterie gagne sur toi, et tu te laisses séduire par des louanges. Rassure toi mon ami. Ce sont des *Dames*, je ne dis pas qu'il n'y ait pas de Messieurs. Mais quand Rossini, quand Mme Rossini qui de sa vie ne fait un compliment, vient à bras ouverts devant une nombreuse société, m'embrasser, me faire mille compliments, que je vois que tout le monde est enchanté, que tout le monde en parle après et me dit que j'ai eu tant de succès, c'est une raison pour que je croye quelque chose, au reste ne crains pas que j'en prenne de l'orgeuil, et que je me tienne pour grand chose en mon petit particulier. Au surplus ce qui peut te faire juger de mon succès, c'est que chez Mme Merlin, était Mr. Laurent, Directeur du théatre Italien, et si tot qu'il m'a entendue, il m'a parlé pour tâcher de m'engager au Bouffe. Il est directeur en même temps du Théatre de Londres, Je te préviens que s'il m'engage probablement il voudra m'engager pour son Théatre là bas. Sois tranquille, je te vois déja inquiet. Il faut absolument que je sache quand j'aurai le bonheur de me joindre avec toi, parce que je pourais dire dans l'engagement que je n'irai à Londres que quand tu viendras, à telle ou telle époque.

«Je suis charmée de ma famille.

«Je leur ai fait à touts un petit cadeau pour le jour de l'An. A la grosse mère, une paire de boucles d'oreille. Aux deux sœurs des janettes, aux neveux des petites épingles; seulement pour souvenir.

«Comment se portent les Dames Brugière et les Chasournes? Je m'inquiète beaucoup de cette bonne famille. Parles tu souvent de moi? Tu veux savoir quelle est l'impression que me fait Paris. Tu le sauras de suite. D'abord: jolis chapeaux, Bonnets &a, Belles robes &a. Jolis bijoux dans les Boutiques dans lesquelles je ne regarde jamais crainte de tentation. A franchement parler, je n'aime pas autant Paris, que New York. On a des amis dans Paris, mais ils sont trop bien. Les Dames joliment habillées dans un joli négligé, négligamment préparé d'une heure avant, il me semble que je ne puis trouver une Mme Brugière, ni une Mme Wainwright! J'ai été chez Mme Davillier, que tu as connue, hé bien! c'est, sans doute, une femme aimable, mais par exemple, tout en me disant «je suis trop vieille pour porter de jolies choses comme vous» elle se lance des coups d'œils qui disent «je ne suis pas si vieille que je veux bien le dire». Tu comprends que ce n'est pas ce qui me convient. Hé bien! elles sont à peu près comme celà les Dames de Paris, pas toutes cependant.

«Ne me demande pas beaucoup de détails, mais donne m'en — à Benini (le petit) je l'embrasse parce que c'est sans le moindre danger surtout à cette distance.

«M. Lemoine et toute la famille te saluent.

«Je me porte bien. J'ai un concert le 12, payant, mon prix est de 2 cents 50 francs par concert.

«Adieu, mon cher Eugène, je t'embrasse de tout de tout mon cœur

Maria Félicie Malibran.»

«Viens vite et fais moi savoir à quelle époque tu viens. Jenny t'écrit. — Mon frère te dit mille choses.»

La jeune cantatrice remarquée par Rossini, alors tout-puissant à l'Opéra, ne pouvait manquer de recevoir des propositions. Justement Mme Cinti-Damoreau vient de quitter l'Académie de Musique et Fétis qui déplore ce départ annonce qu'il se présente une remplaçante possible. «C'est Mme Millibran (sic), fille de Garcia, arrivée récemment à Paris. Son talent est remarquable, et le long séjour qu'elle a fait à Paris dans son enfance lui rend la langue française familière; mais les conditions qu'elle impose paraissent, dit-on, fort dures à l'administration (on parle de cinquante mille francs d'appointemens et de quatre mois de congé). On assure qu' on lui a offert trente cinq mille francs et un congé de trois mois. Si l'on ne peut réussir à conclure cet engagement, je serais tenté de conseiller d'accorder à Mlle Garcia tout ce qu'elle demande, afin d'avoir quelqu'un qui assure l'avenir de l'établissement et qui fasse recette, si je ne savais que ces sortes d'exemples sont dangereux; car après les talens indispensables viennent les talens utiles, qui ont aussi leurs prétentions. C'est un grave mal que cette augmentation progressive du traitement des acteurs; c'est par là que périssent toutes les entreprises théâtrales; mais ce mal, qui est la conséquence de la rareté des sujets, ne cessera que lorsqu'on aura pris des mesures utiles pour former beaucoup de chanteurs.»

Maria ne sera pas engagée à l'Opéra, mais on l'y entendra bientôt dans une soirée à bénéfice. C'est ce qu'elle annonce à son mari, le 11 Janvier 1828:

«Mon bon petit Eugène,

«J'ai une grande nouvelle à t'annoncer! Je débute ce 14 janvier pour le bénéfice de notre ancien ami M^r^. Galli, dans le rôle de *Semiramide*, opéra de Rossini. Tout le monde est enchanté de moi; je ne reçois que des compliments et l'on me trouve un talent superbe!

«Je suis aimée déjà par les Dames (et les messieurs) ne te fâches pas. Je puis t'assurer que je jouis de beaucoup d'estime. Et c'est à quoi j'aspire; Dis celà à la bonne Madame Brugière, je suis sûre qu'elle sera contente de moi; tu n'as pas l'idée comme l'on cherche à m'engager au théatre Italien. Je te préviens que dès qu'il s'offrira un bon engagement pour le théâtre Italien, je m'engage et n'ayes pas peur. Je suis toujours avec la bonne famille que j'aime de tout mon cœur. la grosse mère Chastelain m'accompagne avec Victor par tout; quelque fois elle ne peut pas, alors je suis avec Victor. Tu vois que tout va bien. Ainsi comme l'on me voit toujours bien entourée, l'on ne pense pas seulement à moi, je t'écris peu cette fois ici. Je suis toute occupée de mon rôle. Adieu mon bon petit ami aime moi bien et fais moi savoir *au juste* quand tu seras de retour.

«Ta femme

Maria.»

Comme on le voit, l'inquiétude de la Malibran, c'est de passer pour impeccable aux yeux de son mari. A cela, il y a une raison que l'on découvrira bientôt.

Sa soirée à l'Opéra avait été pour elle l'occasion d'un triomphe public mais discuté dans la presse. Aussi, dès le lendemain écrit-elle:

« 15 J. Paris. 1828.

«Mon cher Eugène,

«Je t'écris deux mots seulement pour te dire que j'ai débuté hier au soir, quant à savoir si j'ai eu du succès, je te le laisse apprendre par d'autres que par moi, celà ne me regarde pas. Je ne suis pas engagée, j'ai joué à l'occasion du bénéfice de Monsieur Galli, encien ami de mon père.

«Rappelle toi Eugène, que tu dois m'écrire pour me faire savoir, quand tu arrives. Tu n'as pas d'idée comme je suis assiégée pour m'engager soit au théâtre Italien, soit à l'Opéra.

«Je ne veux sous aucun prétexte m'engager au dernier. Pas pour des millions. A l'autre c'est différent, je te préviens que si l'on me fait des offres brillantes, je *m'engage de suite.*

«Mon frère s'en va en Italie.

«Rapelle toi Eugène quand tu arriveras dans ce Pays *de te bien porter, souviens-toi que j'ai été malade par* **ton imprudence.**

«Je ne me fie pas trop à la tienne et quoique tu as beaucoup d'expérience, tu commets *des fautes* et **trés grandes fautes.**

«Je me porte beaucoup mieux que *quand j'étais à New York.*

«Adieu mon ami je t'embrasse. **Maria Malibran.»**

Le termes de cette lettre cachent un mystère intime demeuré inexpliqué. Quoi qu'il en soit, la tendresse de naguère a fait place à une sincérité un peu brutale. Le «cher petit chou» est rayé du vocabulaire de Maria. Ce changement vient-il du fait des griefs qu' elle peut invoquer contre son mari, ou bien, choyée, adulée, recherchée, a-t-elle au fond du cœur un nouvel amour naissant? Je l'ignore.

Son apparation à côté de Mme Pisaroni, de Galli, de Miss Smithson, de la Sontag et de Bordogni, avait provoqué des critiques parmi lesquelles je retiendrai celles de Fétis, alors fort écouté comme rédacteur de la *Revue Musicale*:

«Une grande réputation, disait-il, faite par les journaux étrangers et des succès de société, avait précédé le début de Mme Mallibran; ces sortes d'avant-coureurs sont quelquefois funestes au succès, car le public n'aime pas qu'on prévienne ses jugemens: dans cette circonstance ils n'ont pas nui. Des applaudissemens vigoureux ont accueilli la cantatrice à son entrée en scène. Sa taille élevée et la régularité de ses traits avaient prévenu en sa faveur. La manière noble et ferme dont elle a dit sa première phrase, *fra tanti regi e popoli*, a justifié d'abord l'accueil qu'on lui avait fait; mais la phrase si difficile *trema il tempio* a été pour un écueil qu'elle n'a pu surmonter. Cette phrase est ingrate et n'est pas faite pour les voix; toutes les cantatrices qui ont joué le rôle de Sémiramis à Paris y ont échoué. Mme Mallibran, effrayée par cet échec, n'a pas même tenté de vaincre la difficulté à la seconde reprise; elle a laissé tomber sa voix, a terminé le morceau sans effet, et a fait sa sortie, laissant le public dans l'indécision et le mécontentement.

«... Sa rentrée fut très froide; mais les dispositions du public ne tardèrent point à changer, car, dans *l'andante* de l'air *Bel raggio Lusinghier*, la jeune cantatrice mit une telle énergie, déploya une voix si étendue et si sonore en quelques parties, enfin fit entendre des traits d'une telle hardiesse, que le public fut vaincu, et passa de la froideur la plus dédaigneuse à l'enthousiasme le plus immodéré.

«A mesure que la confiance revenait à Mme Mallibran, elle hasardait de plus grandes difficultés, et bientôt son courage se changea en témérité. Des applaudissemens tels que je ne me rappelle pas d'en avoir entendu de semblables la récompensèrent de ses efforts, et l'indemnisèrent avec usure de son premier début.

Il faut le dire, le public, dans cette circonstance, a fait preuve d'un défaut de goût égal à celui que Mme Mallibran avait montré dans cette profusion de traits. Lors même que mes fonctions de journaliste ne m'obligeraient pas à dire ce que je crois être la vérité, l'amitié qui me lie au père de Mme Mallibran me ferait un devoir de lui parler avec franchise. Je lui dirai donc que la nature l'a dotée des qualités les plus précieuses; d'une voix rare qui réunit les sons vigoureux du plus beau contralto à ceux du soprano le plus aigu (car cette voix embrasse toute l'étendue comprise entre le *re* grave du contralto et le contre-*re*); que sa facilité à faire les traits les plus difficiles est prodigieuse; que sa riche imagination lui fournit des *fioritures* neuves et élégantes; enfin, qu'elle a de l'âme et de la verve; mais, malgré tous ces avantages, son chant est absolument dépourvu de goût et de méthode. Ses ornemens qui seraient bons, pris isolément, sont incohérens et ne se lient point ensemble. Sa respiration n'est point assez ménagée, et souvent elle lui manque quand elle serait nécessaire, ce qui l'oblige à altérer continuellement les mouvemens.

«Mme Mallibran n'a que dix neuf ans; elle arrive de l'Amérique du Nord, où les modèles lui ont manqué; elle n'a donc besoin que d'entendre et de ne pas dédaigner les conseils de l'expérience, pour arriver au plus haut degré dans son art. J'avoue que la sévérité de mes remarques pourra paraître au moins singulière à cette cantatrice, après le succès éclatant qu'elle a obtenu dans la représentation du 14, mais c'est précisément pour la prémunir contre l'opinion que ce succès pourrait lui donner d'elle-même, que je crois devoir lui tenir ce langage.»

Ce langage était celui d'un sot. On ne met pas le génie en lisières.

De son côté, le fantaisiste rédacteur des *Annales du Commerce* disait, à propos de cette soirée, en visant Mmes Malibran, Sontag et Pisaroni:

«Il y avait bien là trois cabales qui poussaient tour-à-tour des cris d'admiration à étouffer presque les trombonnes et les trompettes. C'étaient des joies, des trépignemens, des grincemens de dents! . . . Je me suis esquivé après la *Sémiramide*, tout étourdi et comme ivre. . . . Je n'ai donc vu que Madame Malibran; je parle du reste par ouï-dire et par expérience. Madame Malibran donc est une jolie femme, qui a une jolie voix, et qui sait s'en servir mieux que mademoiselle Demery. . . Applaudie faiblement à son entrée, elle n'a produit un grand effet qu'au second acte; alors on aurait dit que la vaste salle de l'Opéra était remplie par toutes les entreprises de claqueurs de Paris, de la bande Mouchette, de la bande Henri et autres bandes noires; mais en levant les yeux on était forcé de les baisser, tant il y avait là de femmes charmantes et de diamans. C'était un éblouissement continuel; et tout ce beau monde, ces élégans en bas de soie, ces dames en parure de bal, battaient de mains à cœur joie. Le plus grand nombre ne comprenait pas un mot de toutes les belles choses qui se chantaient; mais n'importe, on se pâmait par ton. Les dames ont eu l'honneur de la soirée, galanterie à part. On dit que miss Smithson et mademoiselle Sontag ont été divines; elles sont coutumières du fait. Quant à Mme Malibran-Garcia, l'Académie royale de musique veut l'accaparer.»

Maria ne s'occupait guère des critiques et des railleries. Lasse de la tutelle hostile qu'elle subissait dans la famille de son mari, elle songeait à reprendre sa liberté. Exploitée, elle l'était en effet d'une manière ignoble. Aussi, le 6 février 1828, deux mois à peine après son arrivée à Paris, elle écrivait à son mari la lettre qu' on va lire et que je donne *in extenso*, pour bien montrer dans quel état d'esprit se trouvait l'artiste, au lendemain de son apparition sur la scène de l'Opéra, alors qu'elle aurait du pouvoir s'occuper exclusivement de son art et se préparer des débouchés au théâtre:

«Mon bon ami. Il est extrêmement désagréable pour moi de te faire savoir comme je suis désagréablement logée chez ma belle sœur. D'abord Mr Jules Chastelain me parle d'un ton, comme si je logais pour rien, comme si j'étais à charge à ma

belle sœur. J'ai payé du bel et bon argent qui (a ce que je crois) est beaucoup plus que ma dépense est en effet. Il n'y a dans la maison que Jenny, qui soit un peu bien élevée, du reste Mme Chastelain ainsi que son fils Clém. et Vict. ne savent pas se conduire comme il faut envers une personne, qui comme moi leur fait honneur sur touts les rapports. Figure toi que depuis que je suis à Paris Mme Naldi a été pour moi comme une mère; en effet ma bonne maman m'a écrit, ainsi qu'a elle, pour qu'elle fit pour moi comme elle aurait fait avec sa fille même, étant sa plus enciénne amie que nous connaissons depuis douze ans, et a moi, me donnant son adresse affin que j'aille la voir, et que je me laisse guider par ses bons conseils maternels. Depuis quelques jours, en effet, je m'occupe entièrement de mes interets, auxquels je n'avais seulement pas fait attention, cela a beaucoup éttoné ses messieurs, parce que touts les jours, presque depuis ce temps j'ai passé ma journée chez elle. Aujourd'hui, ils m'ont fait des questions, en me disant que je ne les aimais plus comme dans le commencement, et qu'ils n'en savaient pas la cause, j'ai en effet, répondu avec ma franchise hordinaire, que je m'y ennuyais, et que j'étais bien maitresse de passer la journée ou bon me semblait, et que d'ailleur ils savaient bien ou j'allais. Le médecin m'a beaucoup recommendé de me distraire et de m'amuser, parce que souvent quand je suis seule ou que je m'ennuis, je pleure, ou l'apétit s'en va. Comme tu sais fort bien cher ami, Mme Cha. Clém. Melle Malibran, Victor et Jules, ne sont pas des personnes agréables par leur société, ni par leur bonne éducation. Victor, n'a que beaucoup d'habitude du monde, mais voila tout. Il est donc bien naturelle que je me plaise ailleur que chez moi. Jenny est la seule jentille, de touts. Je suis extrêmement fétée par toutes les dames de la société. Mme la Comtesse de l'Epine m'a invité hier au soir a dinner chez elle lundi prochain ainsi que Victor, comme j'étais engagée pour un concert *payant* qui doit avoir lieu chez elle le 9 mars, j'ai tout de suite accepté. La comtesse Merlin, m'a engagé pour son bal lundi prochain. J'ai donc montré cette lettre a Victor lui demandant s'il y viendrait ainsi que chez Mme la Comtesse de l'Epine (car il faut te dire que je leur montre toutes les lettres que j'écris ou reçois) et il m'a fait une réponse qui m'a fait beaucoup de peine et que j'ai crue bien insolente. Je veux bien (a t'il dit) t'accompagner quand tu auras des concerts payants, mais pas a tes diner ni tes bals. Je crois, celon moi, que lorsque je me fatigue a chanter dans des concerts aux quels Mr Victor *veut bien* m'accompagner, je dois pouvoir aussi de temps en temps aller dans ces sociétés qui me sont agréables, en fesant voir, en même temps, que si je suis demandée dans des maisons pour mon talent, je le suis aussi pour ma propre personne. j'avais écrit deux billets à ces dames en m'excusant si je ne pouvais aller a cause de mon neveu. Mais des que j'ai vu que son parti était pris, que lorsqu'il s'agirait de mon plaisir et mon agrément il ne voulait plus se déranger pour moi j'ai aussi pris le mien. J'irai donc toute seule a diner chez Mme de l'Epine, qui m'envoit sa voiture, et chez Mme Merlin il viendra une Dame dans sa voiture pour me prendre et me rammener à la maison. Tu me diras: Pourquoi n'as-tu pas demandé a ma sœur? Je te repondrai a cela que je lui ai *demandé* de m'accompagner, mais elle m'a dit qu'elle n'a pas de toilette et qu'elle ne peut pas faire cette dépense, ce serait donc moi qui devrait la faire? Oh! pour ça non. J'ai assez dépensé comme ça et d'ailleur comme ma réputation est faite maintenant et que je suis aimée et estimée je n'ai pas besoin de dépendre du caprice de ton neveu ni de ta sœur qui ne me sert pas plus qu'une buche quand elle est avec moi, car elle ne sait rien dire. Nous allions changer de maison, le loyer était de deux mille et deux cent francs par an, elle voulait m'en faire payer la moitié, je n'ai pas voulu, n'ayant qu'une chambre a coucher et la jouissance d'un salon, les gages de ma femme de chambre montent à troi cent francs de gages, et six cent pour la nourriture ce qui fait 9 cent francs seulement pour la bonne. Ensuite ma nourriture mon éclairage (sans conter les bois) monte a cent seize francs par mois, le tapissier, pour le louage des meubles cent vingt francs par mois, sans conter non plus la blanchisseuse, ainsi nous avons calculé, d'après le compte que Victor

m'a fait ce matin, que ma nourriture, mon éclairage, le loyer, la dommestique, le tapissier, tout monterait (sans compter le bois et le blanchissage) a quatre mil, six cent, quatre vingt cinque francs. — Maintenant mettons ce qu'il faut pour la toilette, étant obligée d'avoir quelque chose décente, toujours, mettons a deux mille francs, sais tu que lorsque l'on ne gagne pas en proportion de ce que l'on dépense que c'est affreux de voir comme tout s'en va? si j'étais seule... à la bonnheur, mais il faut songer à notre avenir, et ce train de vie ne me convient pas du tout. Je passe mon été chez la comtesse de Sparre, à sa maison de campagne qui est au Brisé, a soixante et dix lieus d'ici. Si je n'ai pas d'engagement au Téatre Italien je te préviens que je m'en vais à Londres avec Mme Naldi. J'avais taté mon terrain il y a quelque temps, en parlant à Mme Chastelain, et comme j'ai vu que il me fallait faire des dépenses immenses, je n'en ai plus parlé; et comme Mme Naldi doit y aller, elle me servira de chapperon, de mère, et comme elle a tout l'usage du monde et de la bonne société, ayant eu a conduire sa fille Mme De Sparre dans les plus grandes maisons de Londres, et comme d'ailleur elle comprend et parle l'Englais, je serais mieux avec elle qu'avec ma sœur qui n'entend que son français et qui n'a pas le moindre usage de la haute société.

«Je t'ennuye peut être mon ami, de t'entretenir de tout cela, mais je t'en parle affin que tu voyes que je réfléchis plus qu'avant, et que je commence a avoir un peu de soin de mon argent. Je dois cela a la meilleure des femmes, et amies, la seule dans laquelle maman ait placé toute sa confiance.

«Tu ne me diras pas que je t'écris courtement, j'espère bien que ces quattre pages sont bien *filled up.*

«Adieu je t'embrasse de tout mon cœur. — Toute à toi

Maria Malibran.»

Déchargée de ces confidences un peu terre à terre, et voulant affirmer son désir d'entrer aux Italiens, si possible, et non à l'Opéra, où l'appellent des offres directes et des conseils officieux par la voie de la presse, elle écrit de nouveau, le lendemain, une lettre qui dément certains bruits: on a déclaré inci et là qu'elle exigeait 80.000 francs, c'est trente mille qu'elle a demandés . . .

«Ce 7 février 1828.

«J'ai reçu depuis que je suis à Paris tes lettres savoir: 7 nbre 1827: 14 décembre 1827: 29 novembre 1827: 21 décembre 1827: le 30 le 14 jenvier 1828. Je t'ai souvent écrit moi même-ainsi tu ne dois pas te plaindre de moi. — Je te dirai, que j'ai débuté au bénéfice de Mr Galli notre encien ami; au Grand Opéra. Que j'ai fait fureur. — Que d'abord avant de m'entendre l'on avait voulu m'engager pour le Grand Opéra; que j'avais demandé pour un an 30 mille francs et un congé de trois mois, pour me débarasser de leurs importunitées qui étaient assez assidues, car Rossini ne quittait pas ma maison, il faut que tu saches qu'il en est le directeur, et qu'il n'a rien à faire au Téatre Italien l'ayant abbandoné entièrement. N'est-ce pas un barbarisme? enfin l'on ne s'occupe que de moi dans Paris. — Mr de la Rochefoucau, a deffendu a Mr Laurent, directeur du Théatre Royal Italien, de me faire aucune proposition. de manière que lorsque je le rencontre il me fait un tat de politesses, en me demmandant quand est que je vais entrer à l'Opéra, et moi, chaque fois, lui dis, que jamais je n'y entrerai sous aucun pretexte, n'importe lequel, d'abord aucune somme d'argent, ne me fera pas changer c'est une autre carrière a suivre, et une fois que l'on y entre l'on n'en sort qu'au bout de vingt ans. Tu n'as pas idée comme l'on m'a envoyé des personnes chargées de me faire les propositions les plus avantageuses pour me décider! J'ai eu lieu de connaître Victor. — Mr Lubert (directeur du Grand Opéra) est allé chez Mme Naldi, et lui a adroitement fait comprendre que la personne qui pourrait me décider a entrer a son Téatre, pourrait avoir deux mille francs pour sa peine. — Victor devant moi, disait toujours comme moi qu'il ne me conviendrait pas de faire cette folie, en-

suite, il allait dire à Mr Lubert, de me parler, que il ne doutait pas, que malgré que je disais ne pas vouloir y entrer, que cependant j'y entrerais, si l'on m'offrait quelque chose qui en valut la peine. Tu vois que ce n'est pas franc. — Car c'est Mr Lubert lui même qui a dit que Victor le lui avait dit. — Maintenant tu es au fait de tout ce qui se passe. — Je suis fachée que dans tes lettres tu me parles toujours de *certaines choses* qui *me déplaisent, et me dégoutent.*

«Je t'en prie vas voir toutes les personnes des quelles je t'ai parlé. Vois Condini, dis lui mille choses de ma part, dis lui qu' Evélina est mariée avec Mr Batholomeu. J'ai reçu une lettre de ma mère, et elle met toujours pour condition dans le cas ou ils viendraient nous rejoindre le payement de la dette que tu as envers mes Pères. — Tu me dis de t'aimer: Je t'aime comme dans le commencement, point d'Amour, car je ne l'ai jamais connu mais de l'amitié, c'est tout ce que je puis te promettre si tu la mérites, et que ta conduite envers moi soit comme les paroles de tes lettres. — Je puis te dire pour te tranquiliser, que touts les hommes que je vois, beaux ou laids, sont pour moi comme des statues, et des buches, pas plus d'effet que cela. — Je n'éprouve jamais le moindre désir, et même si l'on parle de quelque chose qui ait rapport à ce que tu parais tant aimer, je me sens un dégout!... ah!... je n'aime pas seulement y penser:... Tu vois que mon caractère est toujours le même, Saint Jan bouche d'or.

«Mon frère est parti pour Milan — il m'a écrit deux fois depuis son départ. — Je crois que tu ne te plaindras pas de moi, je crois avoir écrit très longuement — je ne te promets pas de faire toujours de même, celon ce que j'aurai à te dire.

«Je suis ta femme, seulement *ta femme.* **Maria Malibran.»**

Cette lettre déconcertante provoque maintes interrogations. Quels propos le négociant failli pouvait-il bien tenir dans sa correspondance? Evoquait-il des souvenirs, laissait-il entendre qu'il doutait de la vertu de sa femme? Malheureusement ces points me sont demeurés mystérieux.

Maria touche à l'heure de quitter les Chastelain, pour aller habiter chez Mme Naldi. Elle envoie alors à sa belle-sœur cette lettre pleine de fierté blessée:

«Paris le 19 février 1828
à minuit. 1)

«Il est bien vrai que j'ai dit à ma femme de chambre de ne s'occuper que de moi et de tout ce qui me regarderait. je lui ai dit aussi que si elle avait le temps, elle devait faire tout ce que vous lui diriez, malgré *que ses gages et sa nourriture,* sont entierement à ma charge. Je suis étonnée que tu ne puisses concevoir que je me guide par tout ce que me dit Madame Naldi, et que je sois plus volontiers chez elle que chez moi! Il est tout naturel que la connaissant depuis *douze ans,* je me plaise plus avec elle qu'avec tout autre, et que je la considère comme ma propre mère. Je pense que tu sais que Mme Naldi n'a rien à gagner en prenant mes intérets, comme en ne les prenant pas. Elle m'a toujours regardée comme sa propre fille, et moi, comme ma seule, ma véritable amie. —

«Maintenant je ne comprends pas, que moi n'étant pas, et faisant faire *mon vrouage* par ma femme de chambre *(que je paye entièrement),* n'étant pas chez moi, puisque je ne vais que chez Mme Naldi, ma femme de chambre faisant le salon, la salle à manger, ma chambre à coucher, lavant mon linge, aidant souvent ta cuisinière, ne dinnant pas moi même à la maison; je ne comprend pas, dis je, comment il est possible que ta domestique ne suffise pas pour faire votre ouvrage? Ensuite il me semble que puisque je paye pour la nourriture de Catherine, il n'est pas juste qu'elle n'aye que du pain et du fromage, un peu de caffé pour son déjeuner. Elle a un rhume maintenant qui ne fait qu'empirer, puisque la mauvaise nourriture qu'elle a, l'augmente, j'aurais cru que tu pourais lui faire avoir de quoi

1) Cette lettre, écrite à Mme. Chastelain, sœur de M. Malibran, fut envoyée à celui-ci qui la conserva dans son dossier.

déjeuner sans qu'elle dépensât son propre argent. — Enfin je ne parle de tout cela que parce que tu m'y forces.

«Si ma manière présente, de voir, et d'agir déplaisent à mon Mari, son déplaisir ne sera pas de longue durée, lorsqu'il saura que ma conduite ne peut que lui faire honneur. — Il apprendra à me connaitre, et il verra que je n'abbuse jamais de la confiance que l'on me donne, et que lorsqu'on l'a placée entièrement en moi, elle ne m'engage que mieux dans les bornes qu'une femme honnete doit savoir maintenir pour se faire respecter. — Comme vous savez bien touts, mes dépenses ont été très fortes dans le commencement que j'étais à Paris. — Comme je ne gagne pas en proportion il faut que je pense à l'économie, ainsi qu'à mes intérets qui sont ceux de mon Mari. — Je m'attendais à être tout à fait approuvée par ceux que je croyais m'être tout à fait dévoués, et au lieu de çela, vous trouvez mauvais que je sois toujours avec la personne du monde qui m'est le plus attachée et qui fait tant de sacrifices pour moi? En vérité je crois qu'il y a un malentendu dans cette affaire, ou que vos esprits sont mal disposés. Pourquoi immaginer que j'ai quelque chose contre vous. Est ce parce que je me plais mieux avec mes connaissances de huit, dix, douze ans? et parce que je ne néglige pas tout pour des personnes que je ne connais que depuis deux mois? Avoue que cela n'est pas juste. — Ensuite toi et Victor, vous êtes fâchés de voir que je sais me passer de vous, est-ce ma faute? Dans les commencements c'était très bien d'être chapperonnée, toujours, par l'un de vous deux, ou les deux à la fois. Mais maintenant l'on me connoit, l'on me respecte, et je suis estimée. C'est tout ce que je veux! Quand après quelque temps que j'ai travaillé dans des concerts l'on m'a invité pour des *Bals* et des *Dinners*, j'étais bien aisé m'amuser, et de faire voire en même temps que l'on me recherchoit un peu pour moi-même; Victor a bien su me dire: *Tant que tu auras des Concerts payants, vois-tu*, **je veux bien** *t'accompagner, mais* **pour des dinners, des bals** *et tout cela*, **non**: ce sont ses propres mots. Toi, tu me dis: *Oh! je n'ai pas de toilette!* Il est donc bien claire que tu ne *peux pas sans toilette*, et Victor *sans argent*, m'accompagner — je ne puis forcer les gens à m'obliger. — C'est alors que je n'ai pas voulu être accompagnée de personne. — J'ai vu que je puis me suffire à moi-même. — Ne te donne donc pas la peine de t'inquiéter sur ce que peut en peuser mon Mari; car il serait ici, il m'enfermerait dans une tour, que cela ne m'empêcherait pas d'être la plus mauvaise de toutes les femmes (si j'étais disposée à l'être) comme je te l'ai dit souvent. — Laisse-moi donc gagner de l'argent tranquillement *pour mon Mari*, et pour moi, sans mettre le trouble dans son cœur ni dans le mien. Songe *qu'il n'a que moi*. Songe aussi que je *ferai tout*, pour qu'il passe sa vie avec agrément, tant qu'il saura se conduire avec moi, comme je crois le mériter (c'est à dire comme une femme, qui *en tout et pour tout*, ne peut que lui faire honneur) et au lieu de noircir le motif de mes actions, sois portée à croire que je ne ferai que ce qui sera parfaitement convenable.

«Je suis bien fachée que tu aies pris la détermination de retourner dans la petite maison d'à côté-je ne crois pas que ta servante puisse mieux te suffire pour ton ouvrage, n'ayant pas la mienne pour l'aider; encore une fois je crois qu'il y a un malentendu dans tout cela; mais j'espère que tu changeras d'avis, et que nous serons encore réumies.

«*Quant à moi, sans rancunne.*»

Le 3 mars 1828 elle est définitivement installée chez Mme Naldi. Les Chastelain l'ont abandonnée; elle fournit à son mari tous les détails de son départ forcé:

«Mon cher ami —

«Je ne t'ai pas écrit avent la separation de ta famille d'avec moi, exprès. — J'ai voulu leur laisser le champ libre, pour dire tout ce qui leur viendrait dans la tête, cependant, j'espère qu'ils t'auront dit la vérité — Je suis maintenant avec Madame Naldi, et sa fille. — Comme Mme Chastelain et toute la famille m'ont

quittée et laissée seule, et comme il n'était pas convenable que je restasse seule, j'ai donc trouvé azile chez ma bonne et véritable amie Mme Naldi — à la quelle je ne pourrai jamais payer les bontés réellement maternelles qu'elle a eues pour moi. —

«Quand je suis arrivée de New York, j'étais disposée a les aimer de tout mon cœur je leur ai bien montré de la confiance, tout mon argent était entre les mains de Mme Chastelain — je ne recevais pas une lettre, et je n'en écrivais pas une, sans leur faire voire — Combien de fois ils me disaient, tu devrais acheter ceci, cela, je demandais est-ce cher? non, ça ne coute que tant, et bien moi je disais achète — Que sais-je moi! Je croyais que des gens qui sont habitués a économiser jusqu'au dernier centime, devaient bien m'engager à faire de l'économie — He bien! c'est tout le contraire. Mme Naldi voyant que je n'entendais rien à mes affaires m'a engagé a savoir connoître la valeur de l'argent, à économiser. Ils ont trouvé cela mauvais car au lieu de m'y engager eux-mêmes ils m'ont fait le reproche que *l'économie me venait tout d'un coup! Il y a commencement a tout*, ai je dit — Enfin pour ne pas t'ennuyer de touts les détails, voyant qu'ils m'ont quitée, et qu'il y avait mauvaise volonté, je me suis déterminée à aller chez Ma bonne amie Mme Naldi — Je suis traitée comme une fille de la maison *j'y engraisse* (et je suis heureuse). Je te dirai que je suis engagée au Théatre Italien, je te préviens aussi que je suis annoncée comme *Madame Malibran née Garcia* — Comme c'est un nom *que j'honore;* je veux le porter, ainsi je ne doute pas que tu auras cette nouvelle par la famille. — Je te prie de comparer ce que je te dis dans la présente et un' autre que je t'ai écrit, avec celle des parents — Tu me connais, tu les connais — Tu sais que je ne *ments jamais*, ainsi tu nous jugèras, et si tu ne me rends pas justice j'en suis fachée, mais ça ne changera *rien* à ma manière de voir et d'agir, qui du reste ne fait que t'honorer — Je te dirai entre parenthèse que mon sejour depuis le 3 décembre jusqu'à la fin de Jenvier, m'a couté *5 mil 7 cent soixante seize francs!* Qu'en penses-tu? Enfin j'ai fait mon devoir je leur ai écrit une lettre leur donnant le détail de tout, les priant pour ainsi dire, à ne pas me quitter, ils l'ont fait, je n'ai plus rien à me reprocher. —

«Adieu mon ami Ta femme qui t'embrasse

M. Malibran.»

«J'ai reçu une lettre de Maman, elle me dit que elle pourra nous embrasser quand la somme qui leur est due sera payée — Si tu crois ne pas pouvoir remplir tes engagements envers eux — je t'en prie ne leur donne pas de fausses espérances — Ne leur fais jamais croire *que je paierai ce que je* **ne dois pas d'aucune façon** entends tu?

«Ce 3 Mars 1828.»

Le 8 mai, Maria condescend à fournir de nouvelles explications concernant la famille de son mari:

«Je vais repondre a l'article du 15 janvier comme tu me signifies dans ta lettre du 31 mars 1828 — Tu sauras que des le commencement que je suis entrée dans ta famille (que j'étais déterminée d'aimer) je me suis appercue de ce manque d'éducation dont je me plains, *mais je les croyais bons*, et cette qualité que je croyais voir en eux, me fesait passer sur ce défaut. Mais les plus fins s'y trompent. Si j'ai trouvé plus d'éducation en toi que je n'en trouve en eux, cela ne doit pas t'etonner, car, *qui voyage gagne*. — Maintenant tu me dis qu'il faut que tu te persuades que tu as su me plaire — Tu sais qu'en se mariant, chaque partie a son motif en vue. Le mien était d'être heureuse et tranquille, tu sais que j'ai un carachtère aimant, et il n'eut tenu qu'a toi qu'il continue, mais tu te souviens .... l'on peut pardonner mais jamais oublier — Voilà mon motif le tien je ne voudrais pas le connaître —

«Tu me pries de me maintenir amicalment avec ta famille et que ma séparation d'avec elle ferait un tres mauvais effet dans le monde — Je le croyais comme toi

— voilà pourquoi je les ai supporté si longtemps, et j'étais déterminée a les supporter encore — Ce qui le prouve est une lettre en réponse d'une de ta sœur, qui me menaçait de me quitter; la mienne la prie de n'en rien faire — *j'en tiens la copie.* Tout ceci n'a fait que les déterminer à me planter seule deux jours après. J'ai cru qu'il n'était point décent de rester seule peu de temps après mon arrivée à Paris, j'ai donc proffité d'une offre qui me fut faite par la meilleure des femmes et qui connait toutes les convenances, par une seconde mère enfin, laquelle n'a pas un grand logement, et qui ne peut me donner que la moitié de son lit, je ne suis pas parfaitement, mais je suis heureuse — l'effet que tout ceci a produit dans le monde et que tu pourras vérifier quand tu voudras, n'est autre que des félicitations de toutes parts, et même de tes meilleurs amis —

«Tu ne t'étonneras pas si j'ai ri en lisant les comptes que tu m'as fait; on peut dire vraiment que c'est des comptes pour rire — Je n'ai jamais été négrociant; je ne compte qu'avec mes doits sur mon nez; cela me suffit pour voir que cinq mille francs dans deux mois ne te paraissent pas trop (effet de ta générosité) tu m'en accordes trois de plus pour dix mois (effet de ton avarice), ni une somme, ni l'autre n'est juste — Cinq mille pour deux mois c'est trop — Huit mille par an c'est peu — De là tu vois que j'en sais plus que toi — Tu crains que je ne devienne avare (défaut que je ne voudrais pas avoir) mais *certe* que je veux prendre garde à mes affaires, sachant combien il m'en coute pour acquerir pour la vieillesse ... Je serai toujours juste comme je vien de l'être avec ta famille j'ai payé (malgré que je n'ai rien écrit) un demi terme d'un appartement — je ne dois pas un sou de plus — On me dit que tu t'es offert *généreusement* a le payer tout entier. Si cela est, cela me prouve deux choses, que tu me trouves injuste et que tu as de l'argent — Je voudrais arranger dans ma tête deux choses contraires et qui m'ont étées dites qui sont: que tu reviens bientôt; et que tu n'as rien arrangé avec tes créanciers. — Comment celà se peut-il? dans le premier cas, il est certain que cela ne peut être que quand tu auras la permission de tes créanciers, *car je ne suppose pas que tu me rapporterais un nom déshonoré*, lequel dans ma situation ne pourrait plus me servir de Mentor et duquel il faudrait rougir. Dans le second cas pourquoi si tu as de l'argent ne le donnes tu pas a tes créanciers, cela diminuerait toujours un peu tes dettes — Il faut être généreux celon ses moyens. Si tu n'en as pas, pourquoi faire le grand avec ta famille et leur donner un faux espoir. Quand a la reflexion que tu me fais en craignant de m'être à charge — je te dirai, que lors-que je me suis mariée et que je croyais n'avoir plus rien à faire, je ne pensais pas t'être à charge maintenant que les choses sont renversées je ne pense faire autre chose que mon devoir — Ainsi que la charge soit légère ou lourde celà ne me fait rien et je ne pense pas que tu me sois à charge —

«Je suis engagée au Théatre Italien — j'ai joué *Sémiramide* qui a fait fureur, en suite *l'Otello* qui va crescendo terriblement, *le Barbier* qui est idem, et ce soir même j'ai joué pour la seconde fois la *Cendrillon* — C'est un enthousiasme, je ne te dirai pas si c'est juste ou non, mais je puis te dire que je tiens mon publique, et que tout ce que je fais leur plait — Je finis par ou je devais commencer — Tu sauras donc que je me porte parfaitement bien — J'engraisse — Ce n'est que depuis que je suis avec mon ange tutélaire, et je vois maintenant que ce n'est pas de beaucoup manger qui engraisse mais le bonheur et je puis vraiment dire que je suis parfaitement heureuse l'on me dit que tu fais de même de ton côté, que tu es gros et frais — je le souhaite pour le bien que je te veux —

«Je termine en t'embrassant de bonne volonté et bien amicalement

M. Malibran.»

Décidément, les choses se gâtent. Cette fantasque Maria est plus mystérieuse que jamais, en revenant sur un détail qui doit être son arme puissante et qui vise les débuts de son union. Les hypothèses les plus vraisemblables deviennent impossibles avec une nature qui n'est faite que de contradictions.

Elle aide son mari, c'est indéniable, elle se crée là un devoir qui devrait être une preuve d'amour, or, elle n'aime pas ce mari qui vit d'elle en terre étrangère et, dans une lettre écrite en mauvais anglais à sa bonne amie Mme Wainwright, elle dit plaisamment, en parlant de Malibran: «Que Dieu le bénisse, le garde longtemps et le fasse rester là-bas. Je n'ai pas besoin de lui ici.»

Comment expliquer cela de la part de cette jeune femme de vingt ans douée d'une âme passionnée, vivant seule et couchant dans le lit de Mme Naldi, chaperon d'un âge respectable?

Donc le 8 Avril 1828, la Malibran a débuté aux Italiens dans *Sémiramide*. Fétis, dans la *Revue Musicale*, revient sur les conseils qu'il a déjà donnés à la jeune artiste et il ajoute:

«J'ai dit que l'introduction de *Sémiramide* est remplie de difficultés; le dernier mouvement surtout offre un trait dans lequel tout le monde échoue, et qui ne convient point aux voix. Mme Mallibran y rassemble toutes ses forces; elle en triomphe; mais elle est epuisée, et ne peut plus donner de voix dans l'ensemble qu'elle néglige. Les applaudissemens les plus vifs ont éclaté après que Mme Mallibran eut chanté l'air *Bel raggio Lusinghier*. La beauté de sa voix, la variété de ses accens et la grace de ses traits, justifiaient ces témoignages de la satisfaction du public; néanmoins j'y ai trouvé encore quelques floritures qui m'ont paru convenir peu au caractère du morceau, et décéler une certaine ambition de succès plustôt que le sentiment du beau. Mais dans le duo suivant, la cantatrice s'est élevée au style le plus pur en même temps que le plus brillant. La manière charmante dont elle a fait les difficultés, en y mêlant de l'expression, est une véritable création dans l'art du chant.»

Après avoir constaté que la scéne, du trône avait été l'occasion d'un nouveau triomphe pour la débutante, mais que la fatigue s'était fait apercevoir vers la fin du premier acte, il déclarait qu'il pouvait prédire à la cantatrice la plus brillante réputation si sa santé se fortifiait. Le public s'était montré idolâtre du premier coup, mais les compliments n'avaient pas été unanimes dans la presse. Un critique signant *Le dilettante*, dans le *Nouveau Journal de Paris*, avait usé de sévérité dans sa chronique du 14 avril. Il faisait remarquer que chanter des morceaux séparés dans les salons et jouer au théâtre est fort différent.

«Certes, disait-il, les marques de faveur que Mme Malibran recueillait dans les salons lui étaient légitimement dûes, mais devait-elle se contenter d'une gloire aussi éphémère, et la fille du célèbre ténor Garcia, jeune, belle, douée des dispositions les plus heureuses, n'était-elle donc appelée qu'à devenir une cantatrice de boudoir? Six mois se sont écoulés dans ce genre d'oisiveté, et six mois de perdus à son âge, peuvent décider de la destinée d'une cantatrice.»

Il lui reprochait encore de vouloir jouer avant de chanter, d'imiter les «pantins» de la rue Lepelletier, d'avoir été au-dessous de son rôle (Arsace).

Le 3 Mai, à propos de la *Cenerentola*, il disait que l'essai tenté par la Malibran dans l'opéra-bouffe n'avait pas été complètement heureux et au lendemain de la représentation *d'Otello* il prétendait qu' «elle s'était laissé *manier* de la façon la plus inconvenante par Othello. O Desdemone, si bellement chantée par Musset, quel reproche inattendu! La Malibran se laissa-t-elle «manier» librement en scène, comme l'affirma «Le dilettante»? Ne faut-il voir là qu' une méchante satire décochée par Prud'homme, ou la jeune femme au veuvage volontaire cherchait-elle vraiment dans un jeu de scène

passionné l'émotion platonique qui pouvait illusionner son cœur? Mystère encore. Mais il ne faut pas oublier que Maria est la fille d'un homme violent, bizarre, original surtout, et d'une femme libérée des scrupules familiaux. S'il était révélé un jour que la Malibran tint son mari éloigné d'elle afin de pouvoir jouir à sa guise de quelques aventures amoureuses, il faudrait reconnaître que sa correspondance ne manqua pas de cynique habileté. D'autre part, s'il était démontré que la fille de Garcia fut le modèle de vertu que se plut à peindre la comtesse Merlin, il faudrait alors la considérer comme un singulier phénomène, une âme sans sexe encore qu'impérieuse et pleine d'audace; un composé de génie orgueilleux et d'éducation vulgaire.

Pour mon compte personnel, je crois que la vulgarité même de sa première éducation la tint longtemps dans la médiocre satisfaction des adulations mondaines et des applaudissements admiratifs d'un public qu'elle étonnait par ses «fioritures»

Quoi qu'il en ait été, Maria, lancée dans une vie nouvelle, ardente et qui l'emportait de triomphe en triomphe, se mit à négliger l'ancien «petit chou» devenu simplement son «cher Eugène». Il est visible que son mari ne lui tient plus à cœur. Soucieuse de son bon renom, désireuse de dominer sous des apparences d'impeccabilité, elle reste au logis de Mme Naldi; n'en sort que pour aller au théâtre, fréquenter les bals privés ou les réunions dans le monde et tient tête à la médisance. Bonne nourricière d'un homme sans moralité, elle n'entend pas déchoir à ses yeux, en dépit de tous les rapports occultes et d'un genre policier que Malibran — singulier Othello, celui-là! — se fait envoyer par sa famille haineuse et des camarades éconduits.

A la date du 24 Juin 1828, après un long silence, elle écrit à son mari:

«Mon cher Eugène

«J'ai peu de choses à te dire cette fois ici; sinon que je me porte à ravir et que j'engraisse à vue d'œil. — Je puis te dire sans crainte d'exagérer que le public Français m'adore — Figures-toi que dans mon engagement présent il n'y a point de bénéfice. — Le public en a demandé un pour moi à Monsieur Laurent, il est venu me l'offrir, par des petites tracasseries j'ai été forcée de renoncer à ec bénéfice; he bien; j'ai reçu des milliers de lettres, ou l'on me dit de le donner n'importe comment quand je ne devrais chanter que *Malbrouk*. — Au reste, je veux te consoler de toutes les manières en te disant que depuis que ta famille m'a quittée, je ne reçois que des compliments, de tes meilleurs amis, entre autres Mme Lafonta etc. Je te dirai même que ton charmant neveu Mr Victor s'amuse à Médire de ma conduite, seulement pour l'histoire de parler, et que même les personnes qui ne me connaissent pas me défendent, et il y a un ami intime de Victor qui s'est brouillé avec lui parce qu'il voulait à toute force persuader son ami que j'avais un amant. Tu menois d'ici (j'eu suis sure) rire comme une folle de ces petites vengances qui naissent d'un cœur mal fait et d'un esprit bien inférieur. — Monsieur Brunet ne peut pas souffrir ta famille parlant de Victor Chastelain et Mme ta sœur, et ce n'est pas par l'influence que je pouvais exsercer, car il ne m'a vu qu'une fois et c'est cette fois qu'il me l'a fait comprendre. —

«L'on veut m'engager pour Naples, Vienne, Venise, Parme, Milan, Petersbourg, Paris, on veut me donner beaucoup d'argent pour ce dernier Pays, mais, je ne puis pas me décider encore — je m'en vais passer 4 mois à la campagne en touraine avec Mme Naldi chez sa fille Mme la C^sse^ de Sparre ou je compte devenir paysanne toute à fait. — J'ai peu vu notre bon Mr Etienne, et j'ai été étonnée de ne pas recevoir une lettre de toi. — Comment, tu ne peux pas m'écrire quand un bâtiment part, et en même temps qu'un ami, tu ne peux lui donner une lettre? Songe que j'ai beaucoup à faire et que je ne puis pas trop écrire, aussi ne me demande pas d'être plus fréquente. —

«Je te dirai que je suis ménagère et que Mme Naldi me fait mettre de côté — chose que tes chers parents n'avaient pas seulement songé à me faire faire. — C'est bien heureux pour moi d'avoir trouvé une mère un ange comme celui-là. — En cas que tu me répondes que je n'ai pas donné de temps à ta famille pour me faire des épargnes; je te dirai que du moment que je suis arrivée j'ai commencé à gagner en allant aux Concerts, en outre. De ça, je n'entends rien aux affaires ni aux prix des choses comme tu sais, c'est donc aux personnes qui m'entourent à prendre ce soin, ce qu'ils auraient pu aussi bien faire que le fait aujourd'hui la bonne Mme Naldi et à proportion j'aurais pus dès lors commencer mes économies. Nous partons d'ici à trois jours, je ne sais pas faire des malles, je n'ai pas le temps de faire des paquets par consequent tout doit être fait par ma bonne Mme Naldi, ce qui l'occuppe beaucoup; elle ne pourra donc te faire une réponse aussi détaillée qu'elle le désire, mais cependent elle ne veut pas que la présente parte sans un mot d'elle.

«Je lui laisse donc la place et comme tu vois elle n'est pas grande. —

«Je t'embrasse et me dis ta femme.

M. F. Malibran.»

Et Mme Naldi, «l'ange gardien» ajoute:

«Monsieur,

«Je suis extrêmement sensible au procédé que vous avez eu a mon égar, et je me flatte que la bonne opinion que vous avez conçue de moi ne sera point deçue.

«L'intérêt qu'inspire Maria est général, que ne doit-il être pour une seconde mère, car je me considère comme telle. —

«Je ne me suis pas mêlée dans les différends de famille mais d'après la somme immense qu'elle avait dépensée en deux mois; je me suis permis de donner quelque Conseils à Maria la quelle comme vous savez n'entendait rien en affaires d'intéret, je dis alors, parce que a présent je suis sur cet article beaucoup plus contente d'elle, et, je ne désespère pas d'en faire une parfaite femme d'affaires, j'ai la consolation de voir que sa nouvelle situation ne lui a point nuit, je suis grace à Dieu bien connue à Paris, je l'enmène à la campagne d'ou elle reviendra (j'espère) telle que je la désire.

«Excusez si je ne vous ai point adressé une lettre, mais je suis extrêmement occupée dans ce moment. — Soyez tranquil sur le sort de votre femme tant quelle dépendra de moi.

«Agréez Monsieur l'assurance de la considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être. **Marie Naldi.»**

Ce jour-là Maria s'apprêtait à donner la dernière représentation exigée par son engagement. Cette repésentation eut lieu le soir même et, dans une note, la *Revue Musicale* disait bientôt:

«Mme Mallibran à joué pour la dernière fois, mardi dernier, le rôle de *Desdemona*, et y a excité l'enthousiasme du public au point qu'elle fut demandée à grands cris pendant près de vingt minutes après les représentation. En vain Trévoux se présenta plusieurs fois pour annoncer que les règlemens s'opposent à ce qu'un acteur reparaisse à la demande du public: on ne voulut point l'entendre. Enfin il fallut céder à des preuves si vives d'intérêt, et Mme Mallibran vint les recueillir en personne. Une foule de couronnes et de vers fut jetée sur le théâtre, et des applaudissemens bruyans et unanimes se firent entendre. Ainsi s'est terminé le cours de ces représentations qui laisseront une trace profonde dans la mémoire des amateurs.»

Voici en quels termes l'artiste raconta elle-même, à son mari, cette mémorable soirée:

«Ce 25 juin (1828).

«Mon cher ami.

«Je ne veux pas laisser partir la présente sans te donner la consolation d'apprendre le plus beau triomphe qui ai jamais été vu depuis nombre d'années. Tu sauras que

hier au soir c'était la dernière fois que je jouais puisque c'était la fin de mon engagement. Je jouais Desdemone. — Tu dois savoir qu'il y a une loi qui est rigoureuse au dernier point, c'est à dire que lorsque un acteur est redemandé par le public il est déffendu à cet acteur de paraître et le commissaire de police est touts les soirs au théâtre pour l'empêcher et lorsque le public fait trop de tappage il parait pour dire que le réglement de la loi ne permet pas que cet acteur paraisse. J'ai donc joué mon rôle, je crois encore mieux qu'à mon ordinaire, vers la fin de mon air «s'il Padre m'abbandona» l'on m'a geté une couronne de fleurs, et la toile baissée toutes les coristes et les cœurs m'ont entourée pour me parer de cette couronne que je n'ai pas voulu mettre sur ma tête. —

«Comme je ne pouvais faire de reverence ni remercier le public autrement, j'ai donc imaginé une chose qui m'a réussi — au lever de la toile au troisième acte, j'avais ma couronne dans mes mains et la tête fort basse. — Le public est parti d'un tonnerre d'applaudissements qui ont durés au moins 4 minutes sans decesser — à la fin de l'opera on a commencé à m'appeler, personne ne sortait, on criait, les dames toutes debout dans leur loges applaudissant on a levé deux fois le rideau pour parler au public, dès qu'il ouvrait la bouche pour parler (je veux dire celui qui est chargé de le faire, on le sifflait; on le huait, on faisait un vacarme du diable on commençait déja a casser les dosier des banquettes avec les quelles on frappait, toutes les dames le mouchoir à la main; car le public était tellement monté, que l'on avait pris le commissaire par le cou sans vouloir le laisser monter au théatre de peur qu'il me déffendit de sortir; enfin on l'a fait appeler dans les coulisses de la part de Mr Laurent qui lui a dit, ou vous paraissez, ou vous payez les dégats que l'on fait (car on commençait à tout casser) le commissaire a eu peur, il a reculé, et Mr Laurent m'a dit sortez — on lève la toile, je parais tout le monde debout sur les banquettes criant, hurlant, beuglant, tout le bruit partant jusque des coulisses, l'on me jette une autre couronne ou il y avait des vers que tu liras dans le journal, et chaque dame des premières, des secondes, des 3èmes, de partout m'ont jetté leur bouquet de fleurs, sans que le public décesse pendant dix minutes de crier en fesant un tappage redoublé à chaque bouquet qui tombait. — Vraiment cela avait l'air d'une pluie de fleurs. — Je te repondrai à l'article qui disait que j'imitais Melle Sontag. Je te dirai seulement que je n'ai rien fait de plus que ce que tu m'as entendu faire et même pas tant dans les commencements parce que j'avais peur. — Mais depuis j'en ai fait bien d'autres et l'on ne s'en doute seulement pas, tant on est prevenu en ma faveur, *et tout celà, sans cable, billets, ni abonnements.* Je te conseille de te faire donner touts les journaux et celui du Globe et Figaro, qui sont le plus en réputation et tu véras comme je les ai fait venir, en ayant l'air de les écouter dans leur premières critiques.

«Adieu il est 2 heures après minuit.

«P. D. Le public a demandé à Mr Laurent un bénéfice pour moi. Mr Laurent me l'a offert et il aura lieu lundi prochain je donne un acte du Barbier et les deux derniers de l'Otello.»

Ce ne fut pas le lundi 30 juin, mais le mardi 1er Juillet, que la Malibran donna sa soirée à bénéfice. Son triomphe fut sans précédent, et comme elle refusait de venir en scène saluer le public, Donzelli l'y entraîna. Elle reçut alors *soixante-douze* bouquets et couronnes, au dire d'un «voisin» de Fétis.

Enivrée de son succès, heureuse d'en jouir dans le repos, Maria a quitté Paris pour se rendre chez Mme la comtesse de Sparre qui l'affectionnait beaucoup. Tout un mois se passe. Elle se décide enfin à écrire à son mari, mais, pour la première fois, sa lettre ne sera précédée d'aucune appellation. Hélas! le «cher petit chou» n'est même plus le «cher Eugène!»:

«Haut Brizay — le 2 août 1828.

«Je n'ai pu comprendre ce que tu voulais me dire lorsque tu me parles d'une lettre que j'ai envoyé sans cachet et que tu n'as pas envoyé à qui elle était des-

tinée. Si la lettre contient quelque chose qui te regarde et qui te déplait, je puis t'assurer que ce que je dis ne peut être que vrai, d'autant plus que tu sais que je n'ai jamais aimé tromper personne et que tu dois avoir été le premier à t'en apperçevoir, par ma franchise trop grande. Au reste je te déclare que tel qu'en soit le contenu, je ne me repens pas de rien de ce que je puis avoir dit, et que s'il y a quelque chose que tu ne comprennes pas je te l'expliquerai, même fusse à ton désavantage. — Je trouve que tu as eu *grand tort* de ne pas la cacheter et de ne la point envoyer, au reste ce n'est pas le seul que je puisse te reprocher — et voici: Mon beau frère Mr Colladon m'a fait voir une lettre que tu lui as écrit — ou tu lui disais de passer chez les rédacteurs des journaux qui avaient dit du bien de moi pour les en remercier! Est tu fou? tu dois savoir combien je déteste tout ce qui peut avoir rapport à des intrigues, combien de fois je t'ai prié de ne point t'occupper de ce que les journaux pouvaient dire de bien ni de mal de moi. Surtout à Paris — ou ces jens ne sont poussés à dire du bien ni du mal (en général) que par le puissant motif de l'argent. En effet, ce qui rend mon triomphe complet dans cette ville, c'est que, sans journaux, sans billets donnés, sans amis payés, j'ai obtenu même le suffrage des journalistes, qui d'abord n'avaient dit du mal de moi que pour que je m'abonasse, et ceux qui avaient dit du bien, ou dans l'espoir que je m'abonnerai, ou bien parce qu'ils le pensaient. Je te dirai que j'en connais même deux ou trois, auxquels j'ai souvent dit que je n'aimais pas faire la cour à personne et que je n'aimais pas de m'abboner de peur d'infiuencer leurs opinions. Tu dois avoir appris mes succès derniers, que je ne veux pas tout'à fait attribuer à mon talent, mais plus tot à la bienveillance du Public qui vraiment est fanatique et enthousiaste à mon égard. — Ils ont tant fait, qu'ils m'ont (je veux dire par, ils, le directeur et le public) fait engager — je le suis donc pour Paris, pour 6 mois et pour Londre 3 mois. — J'ai 35 mille francs à Paris, et 40 mille pour les trois mois de Londres avec un Benefice libre de frais. — Je te vois faire des calculs pour voir à combien se montera le total de mon bénéfice — mais calmes toi et ne fabrique pas des chateaux en Espagne. — Un me demandes toujours des nouvelles de Don Fabian. — C'est un rusé vieillard, un coquin qui a volé mon frère, qui l'a cependant ménagé, et qui s'est séparé de lui presque en ami, en voilà assez sur ce sujet qui n'en vaut pas la peine. — Je te prie n'exsije pas trop des détails sur ce que je fais car je n'aime pas à rendre compte et puis j'écris si mal, et cela m'ennuie tant qu'il faut que tu te contentes de ceux que je te donnerai en gros de temps en temps. — Tu dois être content de savoir que je me porte comme un charme et que je suis parfaitement heureuse sans être contrariée, ni sans être servilement obeie. Il faudrait pour que mon bonheur durat que fusse tout le temps que je dois être au Theatre comme je suis maintenant. Car il me suffit de te savoir en bonne santé — Je suis depuis un mois chez la Csse de Sparre — j'y fais mes farces de tout mon cœur, je ne fatigue nullement, je cours, je saute à la corde, je brode un col pour la fête de Mme Naldi, j'ai composé trois tyroliennes à deux voix et trois barcaroles à deux voix, je chante peu mais assez pour me maintenir en excercisse, je suis respectée par les hommes et aimée par les femmes, mais je ne me fie ni des uns ni des autres — àpropos — tu as grand tort de croire que l'on m'aye donné la moindre idée sur ce que je t'ai dit, que ce n'est pas ni méchant, ni méchante, qui m'a donné l'idée qui t'a tant déplu — au reste je m'étonne que tu en sois offligé — ne m'as-tu pas souvent entendu exprimer des doutes sur ta conduite — je veux dire des surtés — car je n'ai jamais douté que ta banqueroute ne fut déshonorante et préméditée — *je te l'ai dit à toi-même*, je ne crois donc pas que tu puisses jamais me satisfaire à cet égard, et comme dit le proverbe espagnol «quien hace un cesto hace ciento» tu ne dois pas t'étonner que j'ai pu conçevoir des soupçons, qui viennent de ce que je te dis un certain jour parce que tu as perdu des drois à mon éstime — Enfin, il faut que j'essaye d'oublier le passé — Car j'ai *honte* de parler de tes affaires à qui que ce soit, et par conséquent il n'y a point de conseils, et malheureusement je ne les comprends que trop par moi-même — Mr Etienne est peu venu me voir, et j'ai

eu ci peur de rencontrer un autre G — que malgré les obligations que j'ai envers lui j'ai peu vu cet homme estimable — J'espère que sa femme en sera contente. Melle Jenny Chastelain est mariée avec Mr Albert d'Aclau — ils m'ont envoyé un faire part — Mr Victor se conduit d'une manière indécente à mon égard car il tient des propos sur mon compte qui ne sont dignes que d'un homme mal élevé comme lui — heureusement que ma conduite le dément assez — Je n'ai pas encore vu Mr le Dr Arnoult — car je suis toujours à la campagne et mon engagement ne commence que le 1er Octobre — J'ai refusé des engagements pour — Milan, Venise, Parme, Naples, Russie, ou l'on m'aurait donné 100 mille francs pour un an, Petersbourg — et à Londre j'ai refusé un engagement que l'on me proposait pour Covent-Garden, proposé par Charles Kamble — Tu t'étonnes de ce qu' Evélina ne t'écrit pas — comment veux-tu qu'elle t'écrive moi n'étant pas à New-York — ce n'était que pour moi qu'elle t'à écrit — Ne te plains plus de ce que je ne suis pas détailleuse, en voilà bien pour un An — dis Bien des choses à Benini etc. etc. sans oublier Personne pas même Condini qui, à ce que l'on me dit *médit* de moi. Dieu lui pardonne.

«Je ne sais pas encore ou tu demeures, fais moi savoir par ta prochaine lettre. Mr J. Chastelain ne te remettra pas de lettres de moi car (grâce à Dieu) je ne vois plus personne de ta famille — Demande plus tôt à Mr Brunet — Mr V. voulait empêcher qu'il vint me voir (car il me l'a dit lui même — enfin je leur pardonne tout dans l'espoir que jamais de la vie je n'aurai plus rien à faire avec ces messieurs —

«Adieu je t'embrasse

M. Malibran.»

«Mme Naldi me charge de te présenter ses civilités et de te remercier de ton bon souvenir.

Tout le caractère de la Malibran est dans cette lettre. La bonté s'y mêle à la raideur, l'orgueil natif voisine avec la franchise brutale. Non seulement la jeune femme n'aime plus son mari, mais elle se prépare à se détacher de lui complétement et dans une autre missive expédiée encore de la campagne, elle précisera ce détachement en retirant même son baiser final:

«Haut Brizay — le 8 septembre 1828.

«Je t'écris par le temps le plus horrible, par la tempête, ouragan, ou tout ce qu'il y a de plus affreux. Jamais de la vie il n'a fait des éclairs si continuels, de la grèle du vent, et du tonnerre!! pauvres navigateurs!! Je suis étonnée que tu n'ayes pas encore reçu ma lettre, dans laquelle Mme Naldi repondait à la tienne! comment cela se fait-il? Je vais à Paris sous dix à douze jours, pour reprendre le cours de mon travail. Je t'en prie, sous n'importe quel pretexte, ne fais pas la bêtise que tu as faite en priant notre bon Colladon de remercier ses journalistes qui disent du bien de moi! est tu fou!! songe que ses gens là ne disent du bien de moi que par ce que ils le veulent bien, ou bien que je le mérite; et qu'ils n'en ont aucun en me louant. songe que je ne suis pas abonnée, que je ne leur fais la cour en aucune manière et que en faisant ce que tu voulais auprès de ces messieurs, ils te prendront pour un second Valabrec, c'est à dire, un intriguant, *embrollion.* Il ne te manquerait plus que ce joli titre là!... Vois cette Melle Sontag que l'on prônait comme la vertu personifiée, non que je veuille croire tout ce qu'on dit de mal d'elle, mais elle à été à Londres, elle n'a pas fait fureur, en suite elle est venue à Paris, elle à débuté par La Donna del Lago, en suite la Cendrillon que j'ai fait, et ou j'ai fait fureur, voilà que l'on trouve que sa voix diminue beaucoup, qu'elle *n'a pas une aussi jolie taille*... et elle est baissé dans la faveur publique comme une omelette souffiée... je te jure que j'en suis très fachée, mais très fachée! car elle était jentille et on lui passait bien des choses par raport à la respectabilité qu'elle avait. Vois donc comme le monde va; tout Paris le sait, he bien! je suis tombée d'un septième étage en aprenant cette suite de désagréments

qu'elle éprouvait. Cependant comme je t'ai dit, je ne veux rien en croire jusqu'à tant que je saurai par moi-même. En attendant moi je jouis d'une santé florissante et de *l'estime*, cela aide à engraisser aussi — mais il y en a qui engraissent sans besoin de ce second stimulant. Je n'ai pas de nouvelles à te donner, car je t'ai tout dit là dernière fois. Il faut que tu te prépares à ne pas recevoir de mes lettres de tems à autre, car tu sauras que je serai diablement occupée cet hiver, et je n'aurai guère le temps d'éternuer!!

«Maintenant je finis et me dit ta femme

Malibran.»

Que voilà bien une lettre de femme! Personne n'y est ménagé, ni les journalistes, ni le mari dont on voudrait se délivrer, ni la rivale que l'on redoute et qu'on prend plaisir à diminuer. Nous y découvrons une Malibran dont personne n'a parlé et qui tient foort de son papa, le batailleur Garcia.

Mais ceci n'est rien. Dans la lettre suivante, la «vertueuse» Maria tombe à bras raccourcis sur la Sontag et décoche encore des traits acerbes à l'époux exilé:

«Paris — Rue d'artois nº 10 — Ce 28 septembre 1828.

«Tu m'étonnes infiniment en te plaignant de ce que je ne t'écris pas — Comment se peut-il? Je ne prétends pas de dire que je le fais exactement deux fois par mois, mais, ce qu'il y a de certain que je ne manque pas de t'écrire au moins une fois par mois — tu ne m'accuses pas réception de la lettre dans laquelle Mme Naldi t'a écrit deux mots — Tu ne me dis rien de celle ou je te donnais *toutes* les nouvelles que je savais et puis celle concernant mon engagement de Paris et Londres — Je ne sais pas si je t'ai dit que ma bonne amie Mme Naldi a eu la bonté de se séparer de sa fille bien-aimée pour venir loger avec moi dans un appartement que j'ai pris — Je l'ai loué pour six mois — Il est meublé fort agréablement, au premier — il y a antichambre, salle à manger, salon, trois chambres à coucher, lieux à l'anglaise, deux chambres de domestique, deux caves et cuisine — le tout fourni de rideaux, de linge de lit, et de tapis pour l'hiver. 4 cent francs par mois!!! cela n'est pas cher surement. Mme N. viendra aussi à Londres avec moi — Je ne t'ai pas dit que mon frère est avec moi (demeurant) et que probablement il ira aussi à Londres — Tu est vraiment unique, mon cher Eugène! tu te plains que je ne t'écris pas et cependant je me rapelle t'avoir dit tout ce que je savais — Crois-tu que j'aime à écrire quand je n'ai que deux mots à te dire, et crois-tu que cela me fasse plaisir de t'envoyer un petit bout comme tu m'as envoyé? ta lettre nº 22 m'a joliment déplu — Sois patient et attends que je sache quelque chose de bon — Tu as sans doute entendu parler de l'accident de Mlle Sontag — Voilà ce que c'est d'afficher sa vertu (qu'elle n'avait plus depuis long temps) à ce qu'on dit) et d'avoir des baronnes pour dammes d'honneur — c'était tout bonnement une ..... enfin j'en suis bien fachée pour l'honneur du Pavillon et puis aussi parce que je n'aurai personne pour me soutenir — enfin patiente — J'ai reçu une lettre de ton frère Don Juan qui est bien un tant soit peu impertinente — Je ne sais pas qui, à moins que ce ne soit toi ou Victor qui lui donnent des doutes sur moi il me parle d'une chose que je ne connais pas, de femmes officieuses, et entremetteuses! je te demande si j'ai besoin de lui pour me conduire, aussi je lui ai écrit une lettre dans laquelle je lui fais entendre que son genre de société a été bien différent du mien et qu'il connait le monde en masse je lui dis aussi que les conseils sont bons, mais quant on en a besoin — Ne faillait-il pas en vérité lui rendre compte de tout ce que je fais! en vérité c'est beaucoup de présomption de sa part et si j'ai a rendre quelque comte je ne veux le faire que pour toi et c'est bien assez pour moi — Je vois notre bon Colladon qui se porte bien — Mme Lafonta a perdu sa petite fille Ninon — Je suis bien liée avec Mme Laqué. — Mr Morlot m'avait demandé la permission de me faire ses adieux avant son depart et je lui ai permis de venir j'ai prié Meur Laqué de venir chez moi (c'est un presque ami de cette fammille) et en deux mots il m'a expliqué, que jamais de la

vie il n'avait rien dit ni pensé de moi et lorsqu'il m'avait écrit c'était pour me détromper à son égard, et il m'a dit qu'il ne connaissait pas du tout le C[te] de Bouillière. Puis M[eur] Laqué m'a dit que il ne savait pas que nous étions liées et que cependant il n'avait que du bien de moi — enfin il m'a prié de lui donner des lettres pour toi et celle-ci te sera remise par lui — reçois le bien et demande lui des détails sur la traversée, qui a été si desagréable — Vois pourtant ce que c'est la prevention! Justement parce qu'il était le plus tranquille, je m'étais figurée qu'il était le plus méchant — Enfin j'ai fini par voir que tout bonnement j'avais fait un mistake — mais tout cela ne fait ni chaud ni froid chez moi — Vois méchant que tu es, je ne voulais pas t'écrire cette fois pour pouvoir en suite te donner des détails sur mon début qui aura lieu Jeudi deux octobre — Je vais apprendre la Gazza Ladra dans laquelle M[lle] Sontag *a fait fiasco* — et pendant tout le temps de son acouchement je jouerai le Barbier de Cendrillon — Tu vois comme je suis obligée de tirer par l'oreille les nouvelle que je te donne, tu m'aurais encore grognée si j'avais manqué de t'écrire comme je voulais le faire, pour mieux ensuite remplir quattre pages — J'ai engraissé à la campagne — Mon frère se porte bien. J'ai dans ce moment ta lettre (charmante lettre) devant les yeux. Quel laconisme! c'est vraiment exemplaire, je devrais en faire autant — à propos, pourquoi y a-t-il une suspension d'envoie dans ta lettre *de 4 pages?* quel motif t'engage à la retenir? tout devient enigme, mistère, secret, oh! puisque c'est comme cela je n'ai plus rien à dire — Je sents qu'il ne faut pas troubler la solitude de tes pensées, ni pénétrer dans les labirinthes de tes idées — Adieux donc — Pardonne ma gaité, mais comme ma santé ne dépérit pas tout à fait, elle me met en humeur de betifier et puis comme il faut absolument remplir au moins 3 pages (sans faire tort à la quatrième), il faut bien que je dise au moins quelque chose qui serve de bouche trou — Je voudrais te dire quelque chose de spirituel mais quand on est bête on n'a pas d'esprit, Larirette. sur ce je t'embrasse et me dis ta femme

Malibran.»

Les coups droits portés à la situation morale de l'homme dont elle immortalisera le nom prouvent une fois de plus que Maria se détache de lui.

Quinze jours plus tard, le 11 Octobre, après sa rentrée aux Italiens, la Malibran estime que l'heure décisive est venue d'affirmer son désir de liberté, car elle écrit à son mari la très curieuse lettre qu'on va lire et qui ne laisse plus aucun doute sur ses secrètes intentions:

«Cher Eugène.

«Le petit Benini est venu me voir aussitôt son arrivée à Paris et j'ai été enchantée de revoir ce bon gros pouf. J'ai changé de demeure et M[me] Naldi a eu l'extrême bonté (comme je t'ai deja dit dans mon avant dernière lettre) de venir demeurer avec moi pour me servir comme toujours de mère; mon frère aussi demeure avec moi — Je suis donc logée avec mes bons amis au premier — Rue d'Artois N°. 10 — J'ai debuté — fureur! J'ai joué le Barbier avec Manuel — il ne jouera plus attendu qu'il n'aime pas le Theatre, et qu'il n'a pas beaucoup plu — Il me vient une idée qui souvent m'est venue et que je differais à te communiquer. mais comme tu me connais franche tu la prendras en bonne part et tu feras ce que je vais te dire. Je pense que la carrière du Theatre demande beaucoup de tranquillité et une vie de vierge qui est celle qui me convient parfaitement. Je me trouve *fort heureuse* comme **je suis maintenant.**

«Je te dis cela afin que tu ne presses rien pour revenir — car, mon ami, écoute. Tu es bien, tu engraisses — Moi aussi et je gagne tranquillement, donc il vaut mieux que nous ne nous revoyons que lorsque ma *fortune sera faite.* Alors, je n'aurai qu'un seul devoir à remplir — Plusieurs choses ne me valent rien, il vaudrait donc mieux pour ton bonheur et le mien que cela se passat comme cela — Ne fais voir ma lettre à personne cette idée ne doit être connue que de nous deux —

«Aussi prends mon avis — reste — et laisse moi suivre ma carrière *honorablement* comme je l'ai fait jusqu'à présent, et lorsque tout sera terminé, nous nous reverons en paix. Mme Naldi d'ici la (je ne doute pas) me servira de guide, de Mentor — et moi je serai tranquille tout ce temps, je te saurai bien portant par correspondence et tout ira le mieux du monde — Donne moi une fois ton adresse car je sais jamais ou adresser mes lettres — Ce 11 du mois 1828 — Rue d'Artois No 10.

«Adieux cher Eugène, je t'embrasse t'ayant donné toutes mes nouvelles je finis en te donnant les compliment de Mme Naldi et t'embrassant..

M. F. Malibran.»

La brisure est nette. Où en trouver la raison vraie? Que croire de la sincérité de pareilles déclarations, quand elles sont formulées par une artiste ardente, passionnée, fantasque, amoureuse de la vie? Je ne crains pas d'affirmer que la Malibran mentait à son cœur et à sa nature, en écrivant à son mari. Elle avait rencontré Charles de Bériot dans des salons et des concerts, elle avait remarqué le jeune virtuose — il avait alors vingt-six ans — et elle avait senti se développer en elle un sentiment qui dépassait de beaucoup la sympathie. Très fière, elle n'en avait laissé rien voir à son entourage, mais en dépit de sa vertu trop obstinément affichée, elle songeait déjà à se préparer une retraite honorable, en cas de chute.

Cependant son succès s'affirmait de jour en jour. Emportée par son besoin de gloire, elle ne négligeait aucune occasion de paraître toujours supérieure à elle-même; l'artiste avait tué l'épouse et Malibran ne devait plus en douter longtemps.

A la date du 30 octobre, après un demi-succès dans *Mathilde di Shabran*, elle expédiait ces quelques mots à New-York:

Je t'écris ces deux mots n'ayant pas trop de temps — Je suis très occupée de la Gazza ladra que j'étudie vite — et un opera nouveau que l'on compose pour moi: Clary — le même sujet du ballet — j'écris à Harmony et Cazaux — je te prie de leur remettre ou leur faire parvenir les presentes petites lettres. Je me porte bien — Mon frère se fait marin — Il fait très froid et l'été n'a guère été beau — Je n'ai pas de nouvelles à te donner — Je vois toujours Mme Laquée — Je ne vois pas Mme Davillier c'est une femme que l'on ne peut pas trop voir car elle ne jouit pas d'une excellente réputation — Adieu je t'embrasse

M. F. Malibran.»

Après avoir pris une éclatante revanche dans la *Gazza ladra*, Maria créa *Clary*, le nouvel opéra d'Halévy écrit spécialement pour elle. Cet ouvrage lui valut un brillant succès; elle s'y montrait en effet la plus admirable interprète qu'on ait vue. Elle était arrivée alors à un summum d'énergie et de force. Elle lançait les phrases musicales avec une passion enthousiaste, elle inventait des effets extraordinaires, elle improvisait des gammes descendantes absolument vertigineuses pour opposer son talent à celui de Mlle. Sontag.

Son mari était oublié de plus en plus. Néanmoins, le 31 Janvier 1829, elle lui écrivait:

«Enfin je trouve un moment pour t'écrire! J'ai été fort occupée tout ce temps-ci — J'ai été fort enrhumée. J'ai appris des rôles — Je vais t'expliquer comment. J'ai eu chez moi du monde une soirée — J'ai donné deux proverbes — J'avais chez moi la plus haute société de paris en fait de dames et messieurs — Aussi il y a eu des jalousies de toutes parts — mais comme on ne peut pas en dire du mal cela m'est égal — J'ai donné «la manie des proverbes» et le savetier et le financier. c'était charmant. J'ai invité Mr. Canet que j'ai reçu de mon mieux d'après ta recommandation — il a été enchanté de ma soirée. J'ai eu ma maison comme un

petit bijoux éclairée, |&a enfin touts mes arrangements ont été parfaits — Le Théatre va un petit peux en débine. Mlle Sontag chante faux et elle ne fait pas fureur comme avant — Ça va mal — Donzelli est parti — Mme Pisaroni aussi — Figures toi que je t'ai écrit une lettre que je ne t'ai pas envoyée parce que après l'avoir écrite je n'ai pas eu le temps de l'envoyer, mais je te l'envoie tout de même affin que tu ne me croyes pas négligeante pour t'écrire. Seulement je l'ai été, par force, pour te l'envoyer. Je vois presque touts les jours Mme de Welle — Lafonta — Je dine lundi chez Mme Charrain — J'ai eu tout ce monde la chez moi et Mme Laqué et son père &a. Enfin — je suis toujours sur le *Pinacle* comme on dit — et m'y tiendrai, j'espère jusqu'à *extinction* de voix. —

«Adieu, je n'ai pas d'autres nouvelles à te donner. Mon frère va bien — Maman ne m'écrit plus depuis un siècle — Je me dis ta femme **Malibran.»**

Deux mois se sont écoulés, silencieux. A la veille de quitter Paris, en fin de saison théâtrale, elle donne de ses nouvelles, en ces termes:

«Ce 25 mars 1829.

«Mon cher Eugène

«Il y a bien longue temps que je ne t'ai écrit! C'est vrai — Mais quand l'on est loin, quand l'on a touts les jours répétitions, concerts, visites, dinners en ville, il est impossible quand l'on se couche avec cela a deux heures du matin, je t'assure que c'est pour moi, tout le bout du monde que de me lever à 1 heure. m'habiller et sortire pour recommencer de nouveau le même train de vie — Quand une fois l'on est louée dans le monde il est impossible d'en sortir — J'ai joué la Gazza ladra et j'ai eu le plus grand succès, la dernière foix, encore, que je l'ai jouée l'on ma redemandé après la pièce et des cris, hurlements et *hurras* de chapeaux et de mouchoirs, ont accompagné ma sortie. pour remercier le public — j'ai joué dans la Sémiramide le rôle d'Arsace et j'ai eu le plus grand succès — Je vais à Londres et je pars de Paris vers le 5 ou le 6 d'Avril — Je ne puis absolument m'engager à t'écrire souvent, car bon ami, il faut que tu te mettes à la place d'une malheureuse qui mène une vie de cheval. Papa et Maman sont arrivés à Bordeaux et nous ont écrit — Mon frère étudie toujours les mathématiques, il se mettra bientôt en mère. Mme Naldi étant un peu malade me charge de te faire ses excuses et te dire combien elle regrette de ne pouvoir t'écrire un mot —

«Tout le monde me tourmente pour me réengager de nouveau — Il y en a qui font répendre le bruit que je demande 100 mille francs par an. J'en demande 40 mille et un bénéfice libre de frais pour 5 mois. C'est assez honnête, nous veron s'yl y a mèche — Je te dirai que touts mes costumes sont trouvés exattes et beaux — J'ai eu le plus grand succès dans Tancredi, et si l'on n'avait pas voulu que Mlle S. partageat les honneurs de la soirée on m'aurait appelée à la fin du spectacle — Enfin tout va pour le mieux — Argent, estime, honneur, et presque santé — Je compte me reposer pendant trois mois cet été pour engraisser pour l'hiver et remaigrir de nouveau —

«*Ne fais pas la bêtise de rien envoyer* . . . tu sais — *Je ne crois pas que cela soit nécessaire.*

«Je suis ta femme

M. F. Malibran.»

«Je te préviens que Mme Naldi ne sait que bien parler le francais et qu'elle ne l'a jamais appris — Par conséquent ne ris pas — J'ai à te remercier de ce que tu as bien voulu envoyer à mes Parents, car tu ne dois pas être lourd en fonds. Si tu as besoin d'argent, dis le moi — je t'enverrai ce que je pourais pourvu que la somme ne soit pas au dela d'un millon.»

Mme Naldi, à la derniére minute, *et sur les instances de Maria, sans aucun* doute, a décidé d'ajouter ces quelques lignes à la lettre de sa protégée:

«Monsieur, soyez asé bon pour me pardoner si je reste tan de tam sans vous écrire, mais croyez bien que je suis on ne peux pas aitre plus occupé. je par avec votre Maria je lui fais la mamans tous mes soins sont pour sa santé qui grase a

Dieu va bien, il est impossible de faire plus de *fureur* qu'elle, on ne l'aime pas, mais on l'adore, et cela hommes, et femmes, cela doit vous faire le même plaisir qu'a moi, enfin, j'espère que vous aîtes tranquille sur le contte de votre femme. Agré monsieur lasurance de Votre dévué

Marie Naldi.»

Engagée au King's Theatre de Londres, par le directeur Laporte, au prix de 75 guinées par représentation, Maria écrit, avant de s'embarquer:

«Calais — ce 8 avril à 2 heures (1829)

«Je suis partie hier 6 Avril à 6 heures du soir par la malle poste avec Mme Naldi — Papa, Maman et ma sœur étaient arrivés quelques jours avant mon départ — Je ne sais pas si tu te souviens que je te dis souvent que le principal but en me mariant avait été de me séparér d'avec ma famille pour ne pas vivre avec elle — Tu peux donc t'imaginer, que j'ai eu bien peur que leur arrivée ne me mit de nouveaux dans la nécessité de vivre avec eux — Or donc, comme tout le temps que j'ai été avec Mme Naldi j'ai joui d'une indépendence douce et honnête, j'ai craint de la perdre tout à coups. Aussi, sans la consulter (de peur d'opposition de sa part) j'ai écrit une lettre à mes parents — par la quelle je signifiais que je ne payerais pas la dette que tu avais avec eux — ensuite que je désirais conserver mon indépendence — Je finissais par offrir 4 mil francs à mon père par an, tant qu'il ne pourait trouver un engagement qui lui conviendrait, en prenant ma sœur tout-à-fait à ma charge, tant pour elle, que pour son éducation entière — Ils se sont offensés, disant que la somme de 4 mil francs était une cochonnerie — Si au lieu j'avais offert vingt mille francs, on n'aurait rien dit — J'ai en outre dit que tu approuverais ma conduite quand tu en connaitrais les motifs — On trouve que je n'ai pas employé des mots mesurés — malheureusement je me suis servie de ceux que ma franchise me dicte — Aussi je suis déterminée à ne jamais vivre dans la même maison avec eux — et à ne pas permettre qu'ils se mêlent de mes affaires d'argent; malheureusement je sais par expérience qu'ils ne s'y entendent pas, puisque depuis le nombre des années que mon père travaille il n'a pas su mettre de côté et bien placer son argent — Au reste je travaille autant pour eux que pour moi car plus j'aurai en mourant, plus il leur en restera — Je me suis installée de nouveau à Paris pour six mois — je n'ai pas voulu que ma mère vienne avec moi, c'est-à-dire que je ne lui en ai pas parlé, parce que cela ferait le plus mauvais effet qu'en ayant sa petite fille et son mari elle les laisse pour venir avec moi, ayant Mme Naldi qui est considéréa dans le monde et qui en connait bien mieux qu'elles toutes les convenences — Aussi tu ne dois te plaindre de rien, et je trouverais bien déplacé de ta part, si tu te donnais des airs d'avoir peur ... de craindre ... de douter ... Nous partons demain à 3 heures du matin pour Londres — Je n'ai jamais voulu dire ou était mon argent, d'abord parce que je ne le sais pas, mais ensuite j'aurais été tourmentée bien plus, s'ils avaient su où — Seulement tu sauras qu'il est placé avec celui de Mme Naldi et qu'elle même ne sait pas où il est — Il est placé par le Conte Sparre —

«Adieu je t'embrasse

Malibran.»

«Je resterais quelque temps sans t'écrire — Maman voulait que mon frère devint laboureur, ébèniste, tout excepté matelot.»

Cette lettre est bien curieuse et d'une psychologie assez difficile à débrouiller. L' invraisemblance y prend carrément l'allure du mensonge, car il est inadmissible que la Malibran ait ignoré où était placé son argent. On y trouve précisée cette vérité dont j'ai parlé précédemment, à savoir qu'elle s'était mariée dans le seul but de se séparer de sa famille, et l'on est frappé par la singulière prescience qui la poussait à envisager la mort, dès l'âge de vingt-et-un ans!

De nouveaux triomphes avaient consacré la gloire naissante de la Malibran a Londres, tant au théâtre que dans des concerts. Toute à sa vie d'artiste et aussi à la vie de son cœur qui commençait à réveiller à l'amour, elle négligeait de plus en plus son mari. Enfin elle lui écrit de Londres:

«Ce 27 juin 1829.
«N° 27 — Euston Square.

«Mon cher Eugène,

«Je suis vraiment honteuse d'avoir été si longtemps sans t'écrire. Cependant je puis t'assurer que ce n'est pas de ma faute — J'ai ri, quand j'ai vu dans une de tes lettres que tu me recommandais parti-~~culièrement~~ d'écrire à toutes ces dames de New York — Comment je ne t'écris pas à toi même, faute de temps, et tu veux que j'en trouve pour les autres — Peut-être, même à présent, crois-tu que je te dis cela ou par paresse, ou pour m'excuser, ou par défaite — Hé bien, rien de tout cela est vrai, car je n'ai même pas le temps nécessaire pour répondre à toutes les lettres que je reçois ici, et je suis obligée d'en faire écrire. Je te dirai même mieux, c'est que Papa et Maman ont aussi à se plaindre du peu de lettres que je leur écris — s'il fallait entretenir une correspondance avec touts ces amis que l'on fait dans chaque pays, il ne suffirait pas le temps — J'ai écrit à ces dames tant que j'ai eu le temps de manger un peu et de dormir, mais depuis que je n'ai même pas la consolation de rester tranquillement dans mon lit à reposer mes os fatigués, ni de manger doucement, et que tout au contraire je mange sur le pouce et dors sur l'ongle du pied, je t'avoue que c'est tout le bout du monde quand je puis t'écrire une fois par mois — Je te trouve très injuste de me priver des nouvelles que tu peux me donner. C'est une vengeance d'enfant qui ne signifie rien, car tu as certainement le temps d'écrire — Un gros *puf* qui n'a rien à faire ... fi donc l'horreur; méchant — Je ferai comme toi, je ne te donnerai pas de nouvelles, mais c'est que j'en ai pas seulement je fais fureur à Londres chaque fois de plus fort en plus fort comme chez Nicolet — J'ai dans une demie heure à m'habiller pour aller à quatre Concerts ... tu vois que je ne suis pas trop à mon aise — Ainsi il faut que je m'en aille.

«Je t'embrasse

M. F. Malibran.»

L'amour, l'irrésistible amour, avait éclos dans l'âme de Maria. L'héroine de vertu qu'elle s'était montrée, avait fait place à la femme, jeune ardente, adulée, et l'heure était venue pour elle d'endormir plus que jamais les soupçons dans l'esprit d'un mari gênant. A la date du 14 Juillet, elle insiste donc sur la nécessité de vivre séparée de l'homme dont elle porte le nom. Le souvenir de M. de Bériot, à qui elle a fait naguère l'aveu de sa tendresse, au château de Chimay, hante son cerveau. Elle se trouve déjà sur la pente qui la conduira à la séparation définitive:

«Ce [27 Euston Square — 1829 —

«J'ai reçu ta lettre dans la quelle tu m'envoies un bout de papier *private*. J'avoue que j'ai rit de tes terreurs paniques — au sujet du placement de mon argent — J'ai cru, lorsque je t'ai écrit que je ne savais rien de mes affaires, que tu aurais compris que je ne veux pas les dire à personne, et que cela aurait arrêté toutes les questions — Maintenant une fois pour toutes, je te dis que tu ne dois pas t'en inquieter aucunement — Ainsi lorsque les amis viendront te demander par leur esprit national et qui domine tant à New York, *la curiosité*) combien j'ai? où il est placé?; comment il est placé l'argent? &a dis leur «Ses affaires sont entre des bonnes mains; elle ne court *aucun risque pour l'avenir*» — Voilà tout — Je n'aime pas à satisfaire la curiosité des jens qui, pour parler seulement, font un tat de questions — «ainsi les vrais amis se contenteront de savoir» que tout est pour le mieux» et les curieux feront des questions ailleurs — Maintenant

je me porte bien, ma vie est paisible, telle qu'il faut au genre de vie que je dois mener — Je ne souhaite nullement qu'il s'y fasse le moindre changement — *Tu me comprends?* pense à ce que je *t'ai dit une fois* — Je ne veux pas te faire de la peine, mais je t'assure qu'il faut que je continue à vivre comme celà tant que je ferai ce métier — Ainsi comme tu as de l'occupation, tu feras bien, mon ami, de continuer à t'occuper, et à tâcher de reconquérir par ta *bonne conduite* et ton travaille l'estime que tu as perdue — Tu sais comme je pense au sujet de toutes les affaires qui ont eues, malheureusement, lieu au sujet de la banqueroute — Ainsi réfléchis et puisque tu parais désirer la continuation de mon bonheur, il faut que nous restions comme celà — Je t'écrirai plus souvent et je te donnerai autant de détails que je pourai, affin de te tenir au courant de ce que je fais — Je crois avoir bien fait en refusant de vivre *avec mon Père* et ma Mère — leur jenre de vie ne m'a pas trop convenu et leur société, le sigarre &a et tant d'autres choses dont malheureusement je me souviens, m'on empêché et *m'empêcheront toujours* de vivre avec eux — Je serai charmée de faire ce que je pourai pour eux, mais *jamais* vivre ensemble —

«Je te dirai qu'ils sont *très bien* en fait de fortune — Ainsi je ne m'inquiète pas de leur avenir — Je répondrai dans ma prochaine lettre à l'article de la rente que tu voulais que je fis à mes parents — Tu as fait un calcul faux et mauvais qui m'étonne de ta part — Au reste il est un peu dans le genre de celui que tu m'as fait une fois, et que j'ai réfuté en comptant avec mes doigts sur le bout de mon nez — Mais ce qui fut in illo temporé ne reviendra plus, j'espère.

«Je te quitte pour étudier le rôle de *la vieille tante* dans le Matrimonio Segreto pour une seule fois — seulement —

«Adieux je t'embrasse

M. F. Malibran.»

Quel bizarre assemblage de franchise et de duplicité, d'orgueil natif et de contradictions. Maria reprochait à son père de n'avoir pas su garder de l'argent pour ses vieux jours, elle avait offert une rente à ses parents et voilà qu'elle déclare que les siens ont une fortune qui les met à l'abri du besoin! Elle affirme qu'il lui faut mener une existence paisible et elle songe à se jeter dans les bras de M. de Bériot!

Et voilà que la tutelle de Mme Naldi commence à lui peser. Elle lui cache sa correspondance, elle tait les mouvements de son cœur, elle dissimule tant et si bien que «l'ange gardien» se fâche. Le sévère chaperon combat l'amour qui s'est installé en maître dans l'âme de la jeune femme, il tonne contre l'adultère qui se prépare, il blesse par ses conseils une affection que rien ne pourrait endiguer et Maria, déférente en apparence, pénètre plus avant dans ses intentions et berce avec plus de volonté ses tendresses nouvelles.

Pour marquer qu'elle entend se libérer, elle correspond secrètement avec le vicomte de Laferté, au mois d'août, et celui-ci demande à Robert, le nouveau directeur des Italiens, quelles sont ses intentions à l'égard de la cantatrice. Mais Robert est en Italie. Severini, chargé des engagements, l'informe qu'il a offert 1000 francs par représentation à la Malibran pour une seule saison. Et Robert de répondre le 5 septembre 1829 que, de concert avec Rossini, il en revient toujours à sa première opinion: «Il faut avoir la Malibran qui chante les 2 genres, plus le contralto, il faut l'avoir au meilleur prix possible et s'il n'y a pas moyen, il faudra en passer par où elle voudra sans quoi, siamo rovinati. Avec la Pasta point d'opéra nouveau et elle ne s'entendra pas avec Méric-Lalande qui au contraire ira bien avec la Malibran.» Le 22 Septembre, il insiste encore: «J'attends avec impatience

que vous m'annonciez que vous avez terminé avec la Malibran. Songez mon cher, qu'il nous la faut absolument. Sinon nous sommes foutus dès notre première année car la Lalande me fait trembler et sans sa réputation elle ne serait pas supportée, elle n'a pas cette belle méthode que nos grands artistes ont fait connaître à Paris et qui est perdue tout à fait en Italie. Tâchez donc mon cher d'en finir avec la Malibran, il nous la faut absolument et coûte qui coûte car enfin elle nous tiendra les 3 emplois, soprano serio, et buffo et contralto, et comme talent il faut bien se mettre dans la tête qu' elle est l'unique dans le monde, tout ce qui reste en Italie sont tanti cani . . .»

Les pourparlers continuèrent donc, mais l'étoile ne cédait point. Elle exigeait 1075 francs par représentation. Robert se décida, le 29 Septembre, à écrire à M. le vicomte de Laferté la lettre suivante, assez typique pour être reproduite intégralement:

«Monsieur le Vicomte,

«Severini m'a fait part de votre lettre du 15 du c[t] par laquelle vous lui faites craindre que M[d] Malibran ne veuille pas s'engager avec moi, parce que je ne lui offre que 1.000 f. par représentation. C'est par l'effet d'un malentendu que Severini, à qui j'ai laissé mes pleins pouvoirs pour conclure cette affaire en mon absence, ne lui a offert que 1.000 f. tout ronds. Il était, en effet, bien naturel de penser que M[d] Malibran se contenterait avec moi des énormes appointemens qu'elle a exigé de M[r] Laurent pour la saison qui va commencer, et j'avais lieu de compter qu'elle me traiterait avec moins de rigueur que cet entrepreneur dont elle n'a pas eu à se louer, tandis qu'elle est bien sure de trouver sous ma Direction tous les soins et tous les égards qu'elle mérite et qu'elle aura en moi un ami véritable plutôt qu'un chef.

«La Maison du Roi ayant réduit de 20.000 f. la subvention, ma première intention était d'offrir à M[d] Malibran 800 f. par représentation somme déjà bien considérable. mais plus en harmonie avec ma subvention. Veuillez vous rappeller, Monsieur le Vicomte, que lorsque vous m'avez fait part des propositions exagérées et véritablement extravagantes de M[d] Malibran, vous avez reconnu vous-même que je ne pourrais jamais m'en tirer avec la subvention de 70.000 f. que l'on m'accorde, et vous m'avez engagé à solliciter auprès de M[r]. de la Bouillerie une augmentation, avant de rien conclure avec M[d] Malibran. Mes tentatives, à cet égard ont été infructueuses, et j'ai reconnu qu'il ne fallait pas insister sur ce point, surtout la première année de ma Direction. Il faut donc que je marche cette année avec les seules ressources qui me sont accordées: or, si M[d] Malibran absorbe, à elle seule. toutes ces mêmes ressources que me restera-t-il pour les autres sujets? M[d] Malibran avec son immense talent, dont je suis le plus ardent et le plus sincère admirateur. (et elle le sait bien) ne peut former à elle seule une troupe entière. Vous savez que je suis forcé, par mon traité, d'avoir deux prima donne soprani et un contralto, plus deux 1[ers] ténors et 2 1[eres] basses. Chacun de ces artistes encouragés par l'exemple de M[d] Malibran ne mettra plus de bornes à ses prétentions et avec la meilleure volonté du monde il me deviendra absolument impossible de marcher.

«Toute la difficulté ne consiste donc plus maintenant que dans la différence entre la somme ronde de 1000 f. proposée et l'augmentation de 75 f. de plus, par représentation qu'exige M[d] Malibran. J'en appelle à sa délicatesse et à sa générosité pour fixer même le taux de cette augmentation, et en passant ainsi par ses volontés, je lui montre le vif désir que j'ai de conclure avec elle bien que les conditions qu'elle m'impose sont bien plus dures que celles qu'elle a exigé de mon prédécesseur qui avait 20.000 f. de plus de subvention.

«M[d] Malibran doit être bien persuadée qu'elle ne trouvera nulle part en Italie des offres semblables. Je suis sur les lieux. J'ai vu les principaux théâtres et

les principaux entrepreneurs. Aucun ne pourra lui offrir de semblables conditions: le Ciel la préserve des théâtres de la Scala ou de S. Carlo. Il faut chanter là six fois par semaine, le moins c'est 4 fois, plus les répétitions qui ont lieu les mêmes jours où l'on chante. Il faut faire le service le plus pénible et le plus désagréable: l'autorité se mêlant de l'Adm^on du théâtre exerce son pouvoir de la manière la plus dure vis à vis des artistes. Si vous voyez combien les conditions des engagements sont sévères! et dans ces vastes salles il faut non pas chanter mais crier à tue-tête car on n'écoute plus. Il faut l'avouer, le goût est perdu en Italie depuis 8 ou 10 ans. On n'y applaudit que les cris. J'ai retrouvé à Milan l'urlo francèse dont Rossini nous a débarrassé à l'Opéra et qui semble avoir établi son empire en Italie. J'en suis scandalisé et Rossini n'en revient pas car ce n'était pas comme cela de son tems. Des talens délicieux tels que Rubini et Tamburini ne sont pas écoutés quand ils chantent d'une manière ravissante. Les Italiens écoutent maintenant la musique comme les anglais, et n'applaudissent et ne redemandent les acteurs que lorsqu'ils poussent des cris d'énergumènes, aussi ces malheureux artistes sont sur les dents; ils perdent leur talent et abrègent leur carrière. Que deviendrait notre chère M^d Malibran sur ces théâtres et avec un public si barbare et si vandale. Avec son énergie et son âme brûlante elle aurait la poitrine ruinée en peu de tems et ses forces ne pourraient résister à une pareille fatigue. Son véritable théâtre, sa véritable patrie est Paris où elle est chérie, aimée et appréciée ce qu'elle vaut et au théâtre et dans le monde. Il faut ajouter pour ce qui est relatif à la société il n'y a pas la moindre ressource, en Italie point de concerts de société, ressource avantageuse aux artistes à Paris. Il n'y a pas de réunions de société en Italie, tout le monde va au théâtre ou l'on jase au l'on n'écoute pas la musique. Croyez Monsieur le Vicomte que ce tableau est vrai et que je ne le fais point dans l'espoir d'avoir de meilleures conditions de M^d Malibran. Mais je le répète, malheur à elle si elle vient jamais en Italie et c'est dans son propre intérêt que je le dis et pour qu'elle conserve la force de fournir jusqu'au bout la brillante carrière qu'elle a si bien commencée.

«Je m'en rapporte, Monsieur le Vicomte, à l'intérêt que vous m'avez témoigné et à celui que vous portez à la splendeur du théâtre R^al Italien pour espérer que cette affaire pourra s'arranger à la satisfaction des deux parties, et que grâce à vos bons soins, le théâtre italien ne sera pas privé de son plus bel ornement.

«Veuillez agréer, Monsieur le Vicomte, l'assurance de ma considération la plus distinguée. Robert[1]).»

Par le même courrier, le Directeur des Italiens envoyait copie à Severini de la lettre expédiée à M. de Laferté et il lui disait:

«Il est bien permis de marchander quand on vous surfait d'une manière aussi indécente. Il faut toute l'urgente nécessité que nous avons de cette sangsue rapace pour en passer par de si dures conditions.»

La lettre de Robert n'était donc qu'un suprême moyen d'intimidation, car il était furieux d'avoir appris que non-seulement la Malibran exigeait 1075 francs par représentation, mais qu'elle entendait se réserver exclusivement — «folie la plus extravagante» — les rôles d'Otello, de Romeo, d'Arsace, de Zerlina, de Rosine, de Cendrillon, de Ninetta, de Tancredi, de Clary, de Sémiramide, etc. et qu'elle imposait l'obligation — «encore une extravagance et une insolence sans exemple» — de lui fournir tous les costumes et accessoires aux costumes, sans exception. La Malibran ne se trompait point sur les moyens tentés par Robert. Elle opposa à toute restriction son ultimatum par le canal de M. de Laferté et elle attendit, menaçante.

Affolé, Séverini écrit à Robert, le 16 octobre, que toute cette affaire a l'air

---

Archives du Théâtre Italien. Documents inédits.

d'être traitée entre compères et compagnons, qu'ils s'entendent comme larrons en foire et qu'il a fallu «boire la ciguë».

Et Robert de répondre le 28 octobre:

«Vous avez bien raison, tout ce monde là est de la bien vilaine canaille, et ils s'entendent tous, mais il faut plier ou être enfoncés. Savez-vous bien que l'autre scélérate, je veux dire la Pasta, s'est engagée pour dix représentations ici, à Bologne, et elle n'exige pour cela que la modeste somme de 12000 francs et l'allogio, et encore c'est grâce à Rossini que cela s'est arrangé.»

La Malibran était arrivée, à Paris, ce même jour 28 octobre, retour de Londres. Séparée de Mme Naldi, elle était descendue dans un petit hôtel qu'elle avait fait louer rue de Provence et dont elle pourrait bientôt faire le nid de ses amours. La saison des Italiens recommença plus brillante que jamais. Maria triomphait à côté de la Sontag et de Mme Pisaroni. Mais Bériot était revenu à Paris. Une profonde tendresse, encore hésitante et cachée, lia le cœur des deux artistes. C'était l'aube du vrai bonheur entrevue, pour la femme mal mariée, pour l'homme déçu naguère dans son espoir d'épouser la Sontag. Et voilà qu'au milieu des fatigues, des ivresses de la gloire, des espérances, de bel amour naissant, apparaît M. Malibran. Maria lui ferme sa porte. Le négociant ruiné qui compte plus que jamais sur sa femme, invoque la loi et finit par accepter une transaction à l'amiable. Mais la menace de la dépendance empoisonne les jours de la cantatrice. Le 2 décembre 1830, elle écrit à son mari:

«Puisque vous avez l'intention de faire mon bonheur, *partez de suite*, ou bien si vous restez, que ce ne soit que pour consentir *au divorce*, entendez-vous? C'est le seul moyen qui vous reste pour me prouver ce que vous avancez. Je vous prie à cet effet, d'aller chez M. Labois, n° 42, rue Coquillère. *Nommez-vous*, il est informé de mes desseins. Consentez, et par ce moyen, vous pourrez trouver encore un peu de reconnaissance dans le cœur de

Marie (née) Garcia.»

Ce billet, d'un graphisme désordonné, miroir de l'état d'âme de la Malibran, ne produisit point l'effet attendu. Le mari prétendait faire valoir ses droits, en dépit de l'arrangement intervenu. C'est pourquoi Maria songea au divorce. Elle entra en relations avec M. de Lafayette. L'ancien pacificateur des Etats-Unis, alors âgé de 74 ans, prit posture d'arbitre entre les deux époux et le 2 janvier 1831, il écrivait à Mr. Malibran:

«C'est en toute conscience, Monsieur que j'ai fait votre commission, non seulement pour répondre, sans mesure, à votre confiance, mais aussi dans l'intérêt de la jeune et si distinguée personne qui veut bien m'appeler son tuteur. Vous connaissés le caractère de ma nouvelle pupille, et quelque puissent être son amitié et sa déférence pour moi, vous savés que ses pensées sont vives et ses volontés fortes.

«Son premier mouvement en entrant chés moi a été la crainte des vous y rencontrer, et ensuite après avoir écouté tout ce que j'ai pu lui dire sur votre désir d'une réconciliation et sur les motifs qu'elle aurait pour y consentir, son refus a été si péremptoire qu'il ne me reste aucune chance dans l'emploi de mon crédit, et que je le perdrais sans utilité pour vous, si j'en appelais à d'autres interventions. S'il me reste quelque moïen de vous servir l'un et l'autre, ce serait dans les modifications d'une autre nature qui pourraient se présenter.

«Les moïens de rigueur auxquels vous aves eu le bon esprit de vous refuser seraient ou impuissans ou dangereux: il n'y a que la Loi bien stricte et non faveur pour un mari contre une femme que le public chérit et dont la conduite est pure et en la poursuivant de logement en logement, sans pouvoir lui fermer portes et

fenêtres, on ne produirait que plus de repugnance et un grand scandale. J'ignore quel secours légal vous serait dû, mais en lutant ainsi avec une tête si vive vous risqueriés des chagrins pour vous, et quelque grand malheur pour elle.

«La séparation de corps et de biens paraîtrait une voïe plus sage: je m'y emploïerais très volontiers: mais en rendant à elle-même cette jeune personne entourée de dangers et d'hommages, ne pourrait-on pas craindre en definitive quelque chose pour une vertu jusqu'à présent sans tache, et pour votre nom qu'elle n'a pas encore cessé de rendre respectable?

«Le divorce serait de votre part une action généreuse que l'opinion publique saurait apprécier, qui vous rattacherait par une reconnaissance aussi exaltée que son imagination, cette personne extraordinaire devenue votre obligée et votre amie, et qui en la mettant à portée de contracter, si elle le veut, de nouveaux liens, vous donne le mérite d'un noble sacrifice sans vous priver d'un bonheur reël puisqu'on m'a déclaré si fortement qu'il était impossible. Il ne m'appartient pas d'indiquer les moïens de divorce: un seul est inadmissible pour elle; il n'en est pas de même à l'égard d'un homme. Je crois d'ailleurs que si on voulait des deux cotés, la loi et les avocats trouveraient quelque ressource.

«Je me suis promis, au défaut de succès, de traiter les divers points de la question. Si je pensais que de nouvelles instances peuvent vous reconcilier, je les ferais. J'en causerai tant que vous voudrés avec vous; sa résistance sur le point demandé m'a paru invincible, du moins par moi: pour d'autres combinaisons, il serait possible que je vous servisse tous deux. Je le désire de tout mon cœur.

Lafayette.»

Il est de toute évidence que Maria s'était confessée au général et lui avait avoué son amour pour de Bériot. A quelque temps de là, les deux amants se brouillaient et cessaient de correspondre. Mais une nouvelle saison avait appelé la Malibran à Londres. Elle quitta cette ville en 1832, en compagnie de Bériot et revint s'installer à Paris, rue Blanche, afin de satisfaire à son réengagement aux Italiens. Réconciliée avec son père, goûtant l'amour qu'elle avait ignoré jusque-là, elle eut le chagrin de voir bientôt d'anciennes amies se séparer d'elle et des salons lui demeurer fermés. Elle était alors enceinte de sept mois. Après ses couches qui s'accomplirent rue des Martyrs, elle se rendit à Bruxelles, et de là partit pour une grande tournée en Italie, avec de Bériot et Lablache. C'est à Rome qu'elle apprit la nouvelle de la mort de Garcia, au milieu d'un triomphe sans précédent. Au mois de Janvier 1833, elle accouchait à Bruxelles de son second enfant, puis elle allait jouer à Londres, en été, et l'hiver suivant en Italie. Elle avait juré de ne plus reparaître à Paris tant qu'elle ne serait point la femme légitime de M. de Bériot.

Enfin, le 6 mars 1835, le tribunal de première instance déclarait nul le mariage contracté neuf ans auparavant entre Maria-Félicia et M. Malibran. Le cœur de la grande artiste allait être en repos. Elle pourrait donc sans honte, à la face de tous, proclamer son amour pour le choisi de ses rêves. Hélas! le vrai bonheur fut de bien courte durée. Marquée par la fatalité, la fille aînée de Garcia mourait à Londres, un an plus tard, dans les conditions épouvantables que chacun sait, victime de sa nature et victime de son art.

* *
*

Basée sur des documents inédits dont la valeur n'échappera à personne, l'étude que je présente ici est fort incomplète. Elle n'est formée que de fragments épars puisés dans un ouvrage que je prépare sur la plus grande cantatrice du 19e siècle, ouvrage dans lequel je m'appliquerai à rectifier toutes les erreurs accumulées par des biographes sans conscience. Ce que j'ai voulu, c'est rendre à Maria Félicia Garcia la part d'humanité que des thuriféraires maladroits lui avaient enlevée. La Malibran intime n'était pas connue jusqu' ici. Personne ne l'avait montrée sous le vrai jour de son tempérament bizarre, de la nature qu'elle avait héritée de son père et de sa mère; personne n'avait «cherché la femme» sous l'artiste, mis à nu sa névrose spéciale, prêté l'oreille aux anomalies de son jugement. De la jeune fille, rudement éduquée, soucieuse de se libérer des entraves familiales, de l'épouse blessée dans son orgueil et dans sa chair, de l'amante aux chutes douloureuses, de l'ancienne esclave devenue maîtresse d'un cœur élu, personne n'avait dit l'âme inquiète, assoiffée de gloire et de pure affection. L'admirable poète Alfred de Musset fut le seul à deviner que Maria-Félicia avait été brûlée du feu intérieur des vraies prêtresses de l'art et des grandes amoureuses, lorsqu'il s'écria, au lendemain de sa mort:

«Ne savais-tu donc pas, comédienne imprudente,
«Que ces cris insensés qui te sortaient du cœur
«De ta joue amaigrie augmentait la pâleur?
«Ne savais-tu donc pas que, sur ta tempe ardente,
«Ta main de jour en jour se posait plus tremblante,
«Et que c'est tenter Dieu que d'aimer la douleur?
. . . .
«Oui, oui, tu le savais, et que, dans cette vie,
«Rien n'est bon que d'aimer, n'est vrai que de souffrir.
«Chaque soir dans tes chants, tu te sentais pâlir.
«Tu connaissais le monde, et la foule et l'envie,
«Et, dans ce corps brisé concentrant ton génie,
«Tu regardais aussi la Malibran mourir.

«Meurs donc! ta mort est douce et la tâche est remplie.
«Ce que l'homme ici-bas appelle le génie,
«C'est le besoin d'aimer; hors de là tout est vauin.
«Et, puisque tôt ou tard l'amour humain s'oublie,
«Il est d'une grande âme et d'un heureux destin
«D'expirer comme toi pour un amour divin!»

Oui vraiment, il n'était pas inutile, je crois, étant donné que cette maîtresse des cœurs et des volontés, qui régna pour la puissance de son génie, fut une femme comme toutes les femmes — de montrer clairement par quelles routes encombrées de doutes et de misères d'âme, Maria-Félicia atteignit finalement le temple de la passion sincère, et combien elle paya cher sa soif juvénile de fière indépendance.

Kleine Mitteilungen.

Von **Maximilian Zeidler** (1680—1745), städtischem Kapellmeister in Nürnberg, macht M. Herold (Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten, 1890, S. 254 und 264) folgende Kirchenmusiktexte namhaft:

1) »Erbauliche Andachten, welche alle Sonn- Fest- und Feyer-Täge mehrentheils vor und bißweilen abgetheilt, nach der Predigt, in der St. Marien-Kirche musicalisch aufgeführt werden. Nürnberg bey dem *Capell-Directore* Maximilian Zeidler. 1725«.

2) Der gemarterte und sterbende Jesus, in der Sankt Marienkirch vom Sonntag Estomihi bis Karfreitag musikalisch aufgeführt. 1729«.

Die Nürnberger Stadtbibliothek besitzt nun noch vier weitere Jahrgänge von Texten, deren Titel lauten:

3) »Geistliches Psalter-Spiel oder Betrachtungen auf alle Fest- Sonn- und Feyertage . . . in gebundener Schreibart. 1718«.

4) »Andächtiger Dichter erbauliche Lieder, so an jeglichem Sonn- Fest- und Feyer-Tag, in St. Marien-Kirche, vor der Predigt von dem Music-Chor, zu guter Vorbereitung abgesungen werden. 1731«.

5) »Gott und seiner Gemeine gewiedmete Musicalische Sonn- Fest- und Feyertags-Andachten, wie solche in der Kirche zu St. Maria aufgeführt werden. 1735«.

6) »Geheiligte Opfer der Lippen, zum Preiß des Herrn, und zur Unterhaltung der Andacht, bey einer Christlichen Gemeinde in der St. Marien-Kirche. *Componirt* und aufgeführt von . . . 1743«.

Von der Musik dieser Jahrgänge habe ich leider nichts wieder aufzufinden vermocht.

Berlin. **Max Seiffert.**

Berichtigung. In meinem Aufsatz: **Mitteilungen aus norddeutschen Archiven usw.** (Sammelb. VII, 2) haben sich beim Umbrechen des Satzes einige Versehen eingeschlichen, die ich zu korrigieren bitte.

Seite 206 (Güstrower Kantoren) muß hinter Nicolaus Leppin eingerückt werden M. Georgius Praetorius bis Joachim Geist; dann geht die Reihe von Thomas Ramsay weiter bis Andreas Senftius, auf den dann David Westphal folgt.

Seite 207 hören die Husumer Organisten mit Gottlieb Rull auf; die folgenden Namen Rachelius bis Bockemeyer müssen in der zweiten Kolumne zwischen Joach. Wichmann und Joh. Casp. Heinsius eingeschaltet werden.

Charlottenburg. **Ernst Praetorius.**

Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Altgriechische Musik.

Von

Albert Thierfelder

(Rostock).

Der im Jahre 1893 bei den französischen Ausgrabungen in Delphi aufgefundene Hymnus an Apollo gibt in seiner Mittelpartie zu einigen Fragen Anlaß, die von jeher beim Studium der altgriechischen Musik im Vordergrunde gestanden und durch Fachgelehrte die verschiedenartigsten Beantwortungen gefunden haben.

Außer der Modulation ist es vornehmlich die Enharmonik, welche uns in diesem Falle am meisten interessiert.

Enharmonik.

Bekanntlich wird in der Diatonik der Griechen durch die Aufeinanderfolge zweier Nachbarbuchstaben im Vokalnotenalphabet der Halbtonschritt ausgedrückt. Tritt noch ein dritter Nachbarbuchstabe hinzu, so vereinigen sich die Notenzeichen zu einem sogenannten Pyknon, das aus kleineren (Chromatik) und aus kleinsten Intervallen (Enharmonik) besteht. Seitdem Aristoxenos von Tarent (um 318 v. Chr.) die Oktave in 12 unter sich gleiche Halbtonstufen zerlegt und diese halbiert hat, wird allgemein angenommen, daß das Wesentliche der griechischen Enharmonik in der Aufeinanderfolge von zwei Vierteltönen bestehe. Vor Aristoxenos lag die Sache anders. Der pythagoreische Philosoph und Mathematiker Archytas (400—365 v. Chr.) berechnete die verschiedenen Arten der Tetrachordeinteilung so, daß das Leittonsverhältnis allen dreien gemeinsam war, während der dritte Ton in der Enharmonik ein großes Komma, in der Chromatik etwa einen halben Ton und in der Diatonik einen großen Ganzton höher als der zweittiefste, nach unten zu leitende Ton stand.

Enharmonik:	*e*	*f*	f^1	*a*
	$\frac{28}{27}$	$\frac{36}{35}$	$\frac{5}{4}$	
Chromatik:	*e*	*f*	*fis*	*a*
	$\frac{28}{27}$	$\frac{243}{224}$	$\frac{32}{27}$	
Diatonik:	*e*	*f*	*g*	*a*.
	$\frac{28}{27}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{9}{8}$	

Wäre Archytas nicht von dem Bestreben geleitet gewesen, für die Enharmonik möglichst einfache Zahlenverhältnisse zu finden, so hätte er vielleicht schon damals das jetzt allgemein bekannte Verhältnis $\frac{80}{81}$ aufgestellt, wodurch sich die pythagoreische Terz von der natürlichen unterscheidet. Die letztere bezeichnete er, wie auch wir, mit $\frac{4}{5}$. Hätte er nun das pythagoreische Leittons-(Limma-)Verhältnis $\frac{243}{256}$ beibehalten, so blieb zur Komplettierung der Quarte $\frac{80}{81}$ übrig:

$$\frac{243 \cdot 80 \cdot 4}{256 \cdot 81 \cdot 5} = \frac{3}{4}.$$

Um einfachere Zahlenverhältnisse zu geben, teilt er die Summe der beiden ersten Verhältnisse $\frac{15}{16}$ so in zwei ungleiche Teile, daß der größere von ihnen das Limmaverhältnis, der kleinere das Kommaverhältnis annähernd durch zwei aufeinanderfolgende Zahlen ausdrückt. Die genauen Werte sind: Dafür setzt Archytas:

1.	Limma	256 : 243	252 : 243 = 28 : 27
2.	Komma	531441 : 524288	36 : 35
3.	Terz	8192 : 6561	5 : 4
4.	Apotome (Limma + Komma)	2187 : 2048	16 : 15

In jedem Falle, bei der genauen Berechnung sowohl, als auch in der vereinfachten des Archytas, steht der charakteristische enharmonische Ton (enarmonios) oberhalb der Parhypate. Aristides Quintilianus drückt dies im ersten Buche seines Werkes über Musik Kap. 6 so aus:

...... ἡ δὲ μετὰ ταύτας μέση καλεῖται — μετὰ δὲ ταύτην ἡμιτόνιον μὲν ἐπιτείνοντι τρίτη συνημμένων ἐστίν, — αἱ δὲ μετὰ ταύτην ἐναρμόνιος, χρωματική τε καὶ διάτονος· — αὗται δὲ καὶ παρανῆται καλοῦνται διὰ τὸ πρὸς τῆς νήτης κεῖσθαι.

»Nach der Mese kommt einen halben Ton höher die Trite synemmenon zu stehen; nach dieser Enarmonios, Chromatice und Diatonos; diese werden auch Paraneten genannt, weil sie in der Nähe der Nete liegen.«

Während wir früher in bezug auf Enharmonik nur auf die Schriften der griechischen Theoretiker angewiesen waren, haben die Funde der neunziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts auch auf diesem Gebiete einiges zutage gefördert. Außer in oben erwähntem Apollohymnus haben wir ein Beispiel von altgriechischer Enharmonik in dem euripideischen Orestesfragment. Euripides (gest. 403) lebte vor Aristoxenos zu einer Zeit, als noch die alte pythagoreische Auffassung der Enharmonik vorherrschte. Beim Apollohymnus, der zwei Jahrhunderte später verfaßt sein soll, kann man im Zweifel sein, ob die aristoxenische Art bei der Ausführung der enharmonischen Stellen in Kraft zu treten hat, oder ob dieselben nach der Darstellung des Archytas zu behandeln sind. Ich habe mich für das letztere entschieden. Wir haben nämlich hier in

diesem besonderen Falle keine Enharmonik vor uns, die wie im Euripidesfragmente innerhalb der gegebenen Tonart sich stetig wiederholt, sondern eine durch Modulation entstandene, vorübergehende enharmonische Nüanzierung, die unserer modernen enharmonischen Verwechslung täuschend ähnlich sieht, nur mit dem Unterschiede, daß *gis* nicht nur für *as* eingesetzt, sondern neben diesem gebraucht und als ein um ein Komma höher klingender Ton ausgeführt wird. Die ersten Herausgeber des Hymnus (Reinach 1893 u. A.) haben das Kappa des Originals einen halben Ton höher gesetzt und also die ganze Sache chromatisch aufgefaßt. Dies läßt sich nur insofern rechtfertigen, als die alypischen Notentabellen den beim Chroma üblichen diakritischen Strich vielfach nicht haben und somit sehr oft für das Enharmonische genau dasselbe Zeichen wie für das Chromatische aufweisen. Hier im Apollohymnus ist aber kein Grund vorhanden, das enharmonische Kappa (*gis*) für das chromatische *a* zu gebrauchen, da dieser Ton ohnehin schon durch ein Jota zur Genüge vertreten ist.

Es bleibt also nur noch übrig, diesen seltsamen Ton als enarmonios anzusprechen. Mit ihm zusammen taucht öfters ein noch seltsamerer Ton, das Omikron, auf, welches wie *fis* klingt und einen Ton tiefer liegt.

Beide Töne gehören nicht der zugrunde liegenden phrygischen Tonart, auch nicht der dorischen an, sondern sind Bestandteile der mixolydischen Klangregion, in welche der Gesang auf kurze Momente hinüberspielt. Dieses mixolydische Kappa steht dicht oberhalb des dorischen, auch dem phrygischen Synemmenon angehörenden Lambda, mit welchem es im Kommaverhältnis steht, während das Lambda selbst als Trite synemmenon Leitton zum darunter befindlichen My ist. Nach der Lehre des Aristoxenos muß nun dieser Leitton herunterrücken, während der neu hinzugetretene obere Ton seine Stelle einnimmt. Bleibt er auf seinem ursprünglichen Platze, so stehen beide auf derselben Tonhöhe, und es entsteht kein enharmonisches Pyknon. Wollte man den oberen Ton eine Diësis (Viertelton) hinaufrücken, so würde man von diesem aus bis zur Nete keinen Ditonos erhalten, sondern ein Intervall, das um einen Viertelton kleiner wäre [1]). Deshalb teilte Aristoxenos, der die zu seiner Zeit noch gebräuchliche Enharmonik in sein System einreihen wollte, den Halbton in zwei Hälften. Immerhin ist aber sein Halbton doch wenigstens etwas größer, als das pythagoreische Limma, das unter keinen Umständen in zwei Teile zerlegt werden kann und auch nie zerlegt worden ist [2]).

1) cf. Plutarch, *de musica*, cap. 11.

2) Fr. Bellermann ist vollständig im Irrtume, wenn er sagt, daß die bei den Griechen übliche Notenbezeichnung im Enharmonischen den dritten Ton um ein Komma zu hoch angebe (Tonleitern und Musiknoten der Griechen, p. 52). Mit gleichem Unrechte versucht er eine Seite vorher den Alypius zu korrigieren, der ganz

Eratosthenes (275—194 v. Chr.), **Didymos** und **Ptolemäos** weisen zwar der enharmonischen Trite (Parhypate) einen etwas tieferen Platz an, als Archytas, zerlegen aber nie das Limma, den diatonischen Leittonsschritt, sondern samt und sonders ein aus Limma und Komma zusammengesetztes, der Apotome (2187 : 2048) ziemlich gleichkommendes Intervall[1]). Der Umstand, daß die Parhypate bei der enharmonischen Art des Musizierens nach der Zeit des Archytas allmählich eine tiefere Stellung einnahm, mag darin seinen Grund gehabt haben, daß sich die ausübenden Musiker bemühten, die beiden dicht nebeneinanderliegenden Töne bei ihren Gesangsübungen auseinanderzuhalten, um die vorgeschriebenen enharmonischen Nüanzierungen deutlich zu Gehör zu bringen. Letztere bestanden, wie sowohl aus dem Orestesfragment als aus dem Apollohymnus hervorgeht, in erster Linie darin, daß man betonten Silben den höheren, unbetonten den tieferen der beiden Töne zuerteilte, die fast auf derselben Tonhöhe zu stehen scheinen und deren kunstgerechte Behandlungsweise feines Gehör und besondere Kunstfertigkeit erheischte.

Sodann finden sich im Apollohymnus einige Stellen, in welchen die Spaltung des Diphthonges in seine Elemente in dieser Weise musikalisch ausgedrückt wird. Hierbei erhält der dunklere Vokal den tieferen, der hellere Vokal den höheren Ton; im Grunde genommen stehen aber beide auf derselben Klanghöhe, wenigstens für den weniger Geübten. Bei allen diesen Nüanzierungen kann das kleine Intervall zwischen den beiden Tönen je nach Veranlagung des Sängers beliebig erweitert werden; am besten wird aber die Wirkung sein, welche durch Befolgung der Vorschrift des Archytas erzielt wird, nämlich dadurch, daß der oberhalb des Leittons stehende Ton (enarmonios) ein Komma, eine Schwebung höher intoniert wird, als dieser. Hieraus erwächst noch der Vorteil, daß der Leitton (Parhypate bzw. Trite) nicht verändert, umgestimmt zu werden

---

richtig das enharmonische Pyknon durch drei im Alphabete aufeinanderfolgende Buchstaben ausdrückt. Diese Buchstaben bedeuten: *e f f*¹; Bellermann will dafür einsetzen: *e*, halb *eis*, *f*.

1) 1. **Archytas** zerlegt $\frac{16}{15}$, den ungefähren Wert für die Apotome.

*e f f*¹ *a*.
$\frac{28}{27}$ $\frac{36}{35}$ $\frac{5}{4}$ $$\frac{28}{27} \cdot \frac{36}{35} = \frac{16}{15}.$$

2. **Eratosthenes** zerlegt $\frac{20}{19}$. *f*¹ steht bei ihm etwas tiefer, als bei Archytas, aber nicht so tief, wie dessen *f*.

*e f*⁰ *f*¹ *a*.
$\frac{40}{39}$ $\frac{39}{38}$ $\frac{19}{15}$ $$\frac{40}{39} \cdot \frac{39}{38} = \frac{20}{19}.$$

3. **Didymus** zerlegt $\frac{16}{15}$.

*e f*⁰ *f*¹ *a*.
$\frac{32}{31}$ $\frac{31}{30}$ $\frac{5}{4}$ $$\frac{32}{31} \cdot \frac{31}{30} = \frac{16}{15}.$$

4. **Ptolemäus** zerlegt $\frac{16}{15}$.

*e f*⁰ *f*¹ *a*.
$\frac{46}{45}$ $\frac{24}{23}$ $\frac{5}{4}$ $$\frac{46}{45} \cdot \frac{24}{23} = \frac{16}{15}.$$

braucht, um bald einer enharmonischen, bald einer diatonischen Phrase zum Ausdruck zu verhelfen, wie es hier im Apollohymnus der Fall ist.

Bei den Terzsprüngen, die bald von Kappa, bald von Lambda aus gemacht werden, ist es unerläßlich, daß letzteres auf der Höhe des diatonischen Leittons bleibt; denn eine Terz, die noch größer ist als die pythagoreische, gibt es nicht, und keinem Sänger kann zugemutet werden, ein Intervall mit Sicherheit zu treffen, das in der Mitte zwischen Terz und Quarte liegen und nach Aristoxenos $\frac{9}{4}$ Töne betragen würde. Wohl ist von Dreiviertel- und Fünfviertelton bei Schriftstellern die Rede, aber erstens waren dies keine beim Gesang gebräuchlichen Intervalle, zweitens ist es noch sehr die Frage, ob die diesbezüglichen Stellen des Bacchius und des Aristides Quintilianus bereits eine genügende Erklärung gefunden haben.

Ehe ich zu genauerer Betrachtung derselben übergehe, mache ich darauf aufmerksam, daß die Terzsprünge im Apollohymnus eine große Rolle spielen und daß namentlich die absteigenden Terzen deshalb ganz besonderes Interesse verdienen, weil sie vielfach dem Zirkumflex entsprechen. Was dieser nur ungefähr andeutet, wird hier durch Notenzeichen bestimmt ausgedrückt. Beim Akut steigt die Melodie um einen ganzen bzw. halben Ton, beim Gravis bleibt die Tonhöhe dieselbe, so daß also die Bedeutung dieses Akzentes als eine negierende, weder Hebung noch Senkung der Stimme involvierende anzusehen ist. Zur Hebung schwächer akzentuierter Silben oder heller Vokale dient der enharmonische Nebenton (enarmonios), der sich aber nur an einer einzigen Stelle des Systems vorfindet, nämlich oberhalb der Trite synemmenon, da, wo der Gesang in eine andere Klangregion übergeht.

In diesem Übergangstetrachord scheint der eigentliche Sitz der neueren Enharmonik der Griechen zu suchen zu sein. Es ist wohl möglich, daß letztere der Modulationstheorie überhaupt ihren Ursprung verdankt, und daß die bei Plutarch (*de musica*, cap. 11) erwähnte Spaltung des Halbtones sich hierauf bezieht. Inwieweit die seit der Einführung der Modulation entstandene Enharmonik sich auch bei Stücken ohne Modulation Geltung verschaffte, dies läßt sich wegen Mangels an beweiskräftigen Musikresten nicht feststellen. Das Euripidesfragment scheint eine Enharmonik ohne Modulation zu haben, ist aber gar zu lückenhaft, um dies mit Bestimmtheit hervortreten lassen zu können. In allen übrigen altgriechischen Musikresten, die wir besitzen, ist mit Ausnahme der oben erwähnten Modulationspartie des Apollohymnus von Enharmonik nichts zu finden.

Eklysis, Ekbole und Spondeiasmos.

Friedrich Bellermann bringt am Schlusse seines unentbehrlichen Handbuches: »Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen« eine Stelle des

Bacchius zur Sprache, deren Inhalt sich auch bei Aristides Quintilianus findet[1]).

Beide Schriftsteller brauchen die Bezeichnung ἁρμονία, und zwar geht Bacchius von derselben aus, um etwas Neues zu finden, während Aristides angibt, zur Unterscheidung der Harmonien seien gewisse Manipulationen im Gebrauch gewesen, die im Hinunter- und Hinaufgehen, also in der Veränderung eines Tones bestanden hätten. Bellermann versteht unter ἁρμονία die Enharmonik. Dazu hat er insofern ein Recht, als die enharmonische Singweise (γένος ἐναρμόνιον) nicht selten ἁρμονία genannt wurde. Daß aber bei Aristides unter »Harmonien« die 3 Tongeschlechter, Enharmonik, Chromatik und Diatonik zu verstehen seien, kann dem Forscher nicht so ohne weiteres zugegeben werden. Die Bezeichnung τῶν γενῶν hätte in diesem Falle weit näher gelegen.

Auffällig ist, daß Bacchius die Chromatik und Diatonik bzw. die Herstellung derselben mit keiner Silbe erwähnt. Noch auffälliger ist, daß er bei seinen Notenbeispielen zwar von der Harmonie ausgeht, aber durch das Heruntergehen eines Tones derselben gerade das Gegenteil von dem erreicht, was sich Bellermann vorstellt. Ginge Bacchius vom Chromatischen aus, so wäre Bellermann's Annahme, daß das Heruntergehen um 3 Diësen die Enharmonik bewirke, trotz der immerhin sehr störenden Bemerkung ἐπὶ τοῦ ὀξυπύκνου (auf der höchsten, nicht mittleren Seite des Pyknons) zu rechtfertigen. Am auffälligsten ist aber der Umstand, daß das Intervall von Epsilon nach Theta nicht drei, sondern vier aristoxenische Diësen (Vierteltöne) beträgt, man müßte denn eben das letztere mit Eta zusammen auf eine Tonhöhe bringen oder statt Theta Eta setzen, wie Meibom in der Tat vorschlägt. — Bellermann behauptet nun, Bacchius habe den Dreivierteltton durch ein Notenbeispiel nur einigermaßen veranschaulichen wollen, und meint, wenn man vom Chroma den zweithöchsten Ton um drei Vierteltöne tiefer setze, so entstehe die Harmonie (τὸ ἐναρμόνιον), und wenn man von diesem neuen Tone fünf Vierteltöne hinaufgehe, so entstehe die Diatonik (τὸ διάτονον). Damit hat er

1) **Bacchius**, cap. 11. Ἔκλυσις οὖν τί ἐστιν; Ὅταν ἀπό τινος φθόγγου ἁρμονίας ἀνεθῶσι τρεῖς διέσεις ἐπὶ τοῦ ὀξυπύκνου, οἷον

ἀπὸ E ⊔ ἐπὶ ΘV.

Ἐκβολὴ δὲ τί ἐστιν; Ὅταν ἀπό τινος φθόγγου ἁρμονίας ἐπιταθῶσι πέντε διέσεις, οἷον

ἀπὸ E ⊔ ἐπὶ ƱZ.

Aristides Quintilianus I, p. 28. Ῥητέον λοιπὸν περὶ ἐκλύσεως, σπονδειασμοῦ τε καὶ ἐκβολῆς· καὶ γὰρ τούτων τῶν διαστημάτων ἡ χρεία πρὸς τὰς διαφορὰς τῶν ἁρμονιῶν παρείληπτο τοῖς παλαιοῖς. ἔκλυσις μὲν οὖν ἐκαλεῖτο τριῶν διέσεων ἀσυνθέτων ἄνεσις, σπονδειασμὸς δὲ ἡ ταὐτοῦ διαστήματος ἐπίτασις, ἐκβολὴ δὲ πέντε διέσεων ἐπίτασις· ταῦτα δὲ καὶ πάθη τῶν διαστημάτων διὰ τὸ σπάνιον τῆς χρήσεως προσηγόρευτο.

C. Plutarch, *de mus.*, cap. 29: Πολυμνάστῳ δὲ τὸν θ' Ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον ἀνατιθέασι, καὶ τὴν ἔκλυσιν καὶ τὴν ἐκβολὴν πολὺ μείζω πεποιηκέναι φασὶν αὐτόν.

allerdings — wenigstens vom aristoxenischen Standpunkte aus — Recht, nur geht eben Bacchius nicht vom Chroma, sondern von der Harmonie aus, die nach Bellermann erst durch das Herunterstimmen des Tones gefunden wird. Es liegt also hier eine Selbsttäuschung vor. — Muß denn aber unter Harmonie absolut Enharmonik verstanden werden? Oder ist nicht vielmehr ἁρμονία im eigentlichen Sinne das, was wir Tonleiter nennen? Es gab dorische, phrygische und lydische Harmonien und unter diesen wieder enharmonische, chromatische und diatonische. Diejenige Harmonie, deren einzelne Bestandteile mit besonderen Namen bezeichnet worden sind, wurde die dorische genannt und dem System zugrunde gelegt. Dieselbe war nicht von vornherein an eine bestimmte Tonhöhe und an bestimmte Tonzeichen gebannt, sondern drückte rein theoretisch das gegenseitige Verhältnis ihrer einzelnen Bestandteile so aus, daß der unterste Teil der beiden um einen Ganzton auseinanderliegenden Tetrachorde vom nächst oberen eine kleine halbe Tonstufe (Limma) entfernt war, während die übrigen eine ganze Tonstufe auseinander lagen.

Hypate,	Limma	Parhypate,	Tonos	Lichanos,	Tonos	Mese
Paramese,		Trite,		Paranete,		Nete.

Dieses Schema diente bei Bildungen von Harmonien als Norm, indem man immer dieselben Namen anwendete und die Ausgangsstellen veränderte. Während z. B. das dorische Diapason mit der Hypate beginnt, hat bei den Griechen das hypolydische Diapason die Parhypate als Ausgangston. Diese Bezeichnungen dienten hauptsächlich dazu, um die Lage der Halbtöne, durch die allein jede Harmonieveränderung hervorgerufen wird, zu veranschaulichen. Der Zweck dieses dorischen Schemas war also ein rein instruktiver. Gleichwie aber wir den Elementarunterricht nicht mit einer Tonart, die mehrere Vorzeichen hat, sondern mit den sogenannten Grundtönen (Untertasten) beginnen, ebenso suchten sich die griechischen Musikpädagogen und Musikschriftsteller zur Verdeutlichung ihrer wissenschaftlichen Unterweisungen nicht eine mit umgewendeten Instrumentalzeichen versehene, sondern sie suchten sich diejenige Klangregion aus, welche die meisten Originalzeichen aufwies, nämlich die lydische[1]. Alypius beginnt seine Notentabellen mit dem Lydischen; Bacchius schreibt alle seine Übungsbeispiele in dieser Tonregion. Nachdem der letztere die vollständige lydische Skala mitgeteilt und alle Konsonanzen und tetrachordverbindenden Töne aufgezählt hat, die es im Lydischen gibt, kommt er auf die Eklysis und Ekbole zu sprechen, welche nach Aristides von den Alten zur Unterscheidung der Harmonien

1) Die hypolydische Tonregion braucht als Abart der lydischen in dieser Beziehung nicht besonders hervorgehoben zu werden, ebensowenig die ionische, welche zumeist hypolydische Zeichen hat.

gebraucht wurden. Bei Aristides steht einige Zeilen tiefer das Wort ἁρμονία in dem nicht mißzuverstehenden Sinne von Tonleiter, und auch Bacchius kann, nach allem Vorhergehenden zu urteilen, nur die dorische Harmonie in lydischer Gewandung, die Schultonleiter der Griechen meinen. Ob dieselbe enharmonisch, chromatisch oder diatonisch zu denken ist, darauf kommt es vorläufig nicht an.

Dabei veranschaulicht Bacchius das Hinabgehen um drei Diësen und das Hinaufgehen um fünf Diësen durch Notenbeispiele. Nun ist zu bedenken, daß die griechische Notenschrift nicht imstande ist, alle aristoxenischen Diësen (Vierteltonsschritte) darzustellen; dazu fehlen ihr unterhalb der Grundtöne fünf Zeichen, weil sie nur 19 Tonhöhen innerhalb der Oktave ausdrücken kann und das aristoxenische System deren 24 hat [1]). Es scheint einmal der Versuch zu einer solchen, den aristoxenischen Anforderungen entsprechenden Notenschrift gemacht worden zu sein. Dabei ist es aber auch geblieben [2]). Die griechische Notenschrift stammt vielmehr unverkennbar aus der pythagoreischen Schule. In dieser gab es als kleinste Intervalle Kommata und Limmata, die sich beide hinsichtlich der Größe wesentlich voneinander unterschieden, aber auf dieselbe Weise, nämlich durch 2 Nachbarbuchstaben ausgedrückt wurden. Weder das Limma, noch das Komma ist teilbar, und beide können deshalb, zumal in der neueren Enharmonik, mit Fug und Recht die Bezeichnung δίεσις ἀσύνθετος beanspruchen. Aristides, welcher in seinem Kapitel über Transposition (μεταβολή) die ganze Notenreihe vom tiefsten bis zum höchsten Ton lückenlos mitteilt, versteht in dem über Eklysis usw. handelnden Schlußpassus dieses Kapitels unter δίεσις ἀσύνθετος offenbar die Entfernung von einem Buchstaben des Alphabets zum nächsten. Bei aristoxenischer Auffassung von δίεσις (Viertelton) müßten 5 Buchstaben zweimal gezählt werden. An eine derartige Künstelei ist hier gar nicht zu denken.

Bacchius geht von einem Tone der lydischen Klangregion, der Trite diezeugmenon aus und veranschaulicht von ihr aus sowohl die Eklysis, als die Ekbole.



Die Trite diez. ist derjenige Ton, durch welchen sich eine Harmonie von jeder anderen am prägnantesten unterscheidet. Ich nenne diese lydische Trite »c̄« (Reperkussionsnote des dritten Kirchentones). Sie ist Leitton zu der unterhalb im Limmaverhältnis (kl. Halbton) stehenden

1) **Polymnestos**, der nach **Plutarch** (*de mus.*, cap. 29) die Lehre von der Eklysis und Ekbole vervollkommnet und das Hypolydische gefunden haben soll, lebte lange vor Aristoxenos und kann daher unmöglich dessen Vierteltonschritte (Diësen) im Auge gehabt haben.

2) cf. **Aristides**, I, 7, p. 15.

Paramese *h*. Theta ist wieder ein Leittonszeichen; es führt nach *a* hinab. Beide Leittonszeichen schweben ohne die unterhalb stehenden Töne in der Luft, sind ohne sie nicht existenzberechtigt. Das vollständige Tetrachord mit E als Trite ist: $h\ \overset{\text{Tr.}}{\bar{c}}\ \bar{d}\ \bar{e}$. Trage ich die Trite von der Tonhöhe $\bar{c}$ drei Schritte herunter, so wird Theta (*b*) Trite eines neuen Tetrachords: $a\ \overset{\text{Tr.}}{b}\ \bar{c}\ \bar{d}$, des oberen Tetrachordes der phrygischen Klangregion (τρόπος); trage ich die Trite von $\bar{c}$ nach $\bar{d}$ hinauf, so wird Omega ($\bar{d}$) die Trite eines Tetrachordes in ionischer Klangregion, der hyperionischen Tonart: $\overline{cis}\ \overset{\text{Tr.}}{\bar{d}}\ \bar{e}\ \overline{fis}$.

Aristides erwähnt außer der Eklysis und Ekbole noch den Spondeiasmos, drei Schritte hinauf. Gehe ich wieder von demselben Tone aus, so erhalte ich $\overset{E}{\bar{c}} \ldots \overset{B}{\overline{des}}$. Beta ist die Trite der dorischen Klangregion und zwar der hyperdorischen bzw. mixolydischen Tonart (Tropos): $\bar{c}\ \overset{\text{Tr.}}{\overline{des}}\ \overline{es}\ \bar{f}$[1].

Es bedeuten also diese seltsamen Veränderungen der Intervalle (πάθη τῶν διαστημάτων bei Aristides) Mittel zur Modulation in näher und entfernter verwandte Tonarten. Dieselben wurden selten angewendet (διὰ τὸ σπάνιον τῆς χρήσεως); am bekanntesten ist die Eklysis, welche mit dem Übergehen vom System diezeugmenon in das System synemmenon vielfach zusammenfällt. Bei fortgesetztem Übergehen in das System synemmenon gelangt man regelmäßig einen Ton tiefer und kann auf diese Weise über das Mixolydische nach den äolischen und ionischen Tonarten gelangen. Im Apollohymnus geht das Melos vom Phrygischen nach dem Hypodorischen, Dorischen und Mixolydischen und dann wieder zurück. Die Eklysis dagegen führt zwar bis zum Dorischen, aber dann nicht zum Mixolydischen, sondern nur einen halben Ton tiefer bis zum Hypolydischen[2]. Es wurde demnach die Eklysis nicht sowohl zur Mo-

1) In ähnlicher Weise können die drei von Bacchius angeführten Buchstaben dazu dienen, um die Verschiedenheit der Tetrachorde auszudrücken. Wenn wir nämlich die ihnen zugehörigen, eine Halbstufe unter ihnen liegenden Noten hinzufügen, so erhalten wir das Intervall einer Quarte und innerhalb derselben die charakteristischen Töne des dorischen, phrygischen und lydischen Tetrachords.

	Θ . .		E		Ʊ	
	b		$\bar{c}$		$\bar{d}$	
a	*b*				$\bar{d}$	dor.
a		*h*	$\bar{c}$		$\bar{d}$	phryg.
a				$\overline{cis}$	$\bar{d}$	lyd.

2) Dies scheint Polymnestos zuerst erkannt zu haben. Derselbe führte dann die Lehre von der Eklysis und Ekbole weiter aus (cf. Plutarch, *de mus.*, cap. 29).

dulation, als vielmehr — wie Aristides in lakonischer Kürze sehr bezeichnend angibt — zur Unterscheidung der Harmonien, zur Anfertigung der Tonartentabelle angewendet.

Trite diezeugmenon.

(ἐκβολή, σπονδειασμός, ἔκλυσις; Klangregionen; Harmonien)

lydisch	h a g f e d c+ H	mixo-lyd.
aeolisch	h+ ais ‖ gis fis e dis cis H	lyd.
ionisch	h a+ gis ‖ fis e d cis H	phryg.
hypolydisch	h a g+ fis ‖ e d c H	dor.
hypoaeolisch	h ais gis fis+ eis ‖ dis cis H	hypo-lyd.
hyperaeolisch (hypoionisch)	h a gis fis e+ dis ‖ cis H	hypo-phr.
hyperionisch	h a g fis e d+ cis ‖ H	hypo-dor.
mixolydisch	c ‖ b as ges f es des+ c	mixol.
lydisch	c∓ h ‖ a g f e d c	lyd.
phrygisch	c b+ a ‖ g f es d c	phryg.
dorisch	c b as+ g ‖ f es des c	dor.
hypolydisch	c h a g+ fis ‖ e d c	hypo-lyd.
hypophrygisch	c b a g f+ e ‖ d c	hypo-phryg.
hypodorisch	c b as g f es+ d ‖ c	hypo-dor.
mixolydisch		
lydisch		

In den meisten Fällen führt die Eklysis einen Ton, an zwei Stellen aber, nämlich da, wo die Notenschrift zwei Homotona (gleichklingende, aber verschieden bezeichnete Töne) aufweist, nur einen halben Ton hinab. Auf diese Weise wird ein aus sieben Harmonien (Lydisch, Phrygisch, Dorisch, Hypolydisch, Hypophrygisch, Hypodorisch und Mixolydisch) bestehender Tonartenkreis dargestellt.

Die ionischen und äolischen Tonarten gehören einem um einen halben Ton tiefer liegenden Tonartenkreise an, welcher vom Lydischen aus durch **Ekbole** gefunden wird. Mit dem Phrygischen hängt das Lydische durch die gemeinsamen Töne $\bar{c}$ und $\bar{d}$, mit dem Dorisch-mixolydischen durch $\bar{c}$, mit dem Ionischen durch $\bar{e}$ und $\bar{d}$ zusammen. Die drei Tonarten, Phrygisch, Dorisch und Lydisch, haben $\bar{c}$, die drei Tonarten, Phrygisch, Lydisch und Ionisch, $\bar{d}$ gemeinsam. Der gemeinsame Ton wechselt aber immer seine Bedeutung (δύναμις) im Systeme. Während $\bar{d}$ im Lydischen Paranete war, wird es im Phrygischen Nete und im Ionischen Trite. Die versetzte Trite nimmt stets andere Tonhöhen an. Im Normalsystem nimmt sie immer die 6. Stelle ein; beziehe ich aber die verschiedenen Tonarten auf den gemeinsamen Ton und gehe von diesem als erstem aus, so wechselt sie die Stellung, behält aber immer die Bedeutung einer Trite. Umgekehrt nimmt der gemeinsame Ausgangston stets andere Bedeutung an, wenn er auch der Stellung nach immer der erste ist.

Eklysis.

							Tr.	
c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a* ‖	*h*	$\bar{c}$	lyd.
c	*d*	*es*	*f*	*g* ‖	*a*	$\overset{+}{b}$	$\bar{c}$	phr.
c	*des*	*es*	*f* ‖	*g*	$\overset{+}{as}$	*b*	$\bar{c}$	dor.
c	*d*	*e*	*fis*	$\overset{+}{g}$	*a*	*h*	$\bar{c}$	hyp. lyd.
c	*d* ‖	*e*	$\overset{+}{f}$	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	h. phr.
c	*d*	$\overset{+}{es}$	*f*	*g*	*as*	*b*	$\bar{c}$	h. dor.
c	$\overset{+}{des}$	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b* ‖	$\bar{c}$	mix.

(Zurück wieder ins Lydische $\overset{+}{c}$ *d e f g a h* $\bar{c}$.)

Die Eklysis (Schritt von Parhypate zu Parhypate bzw. Trite zu Trite) führt in den meisten Fällen einen Ton, jedoch an den Stellen *as—g* (ΛΞ) und *des* $\bar{c}$ (BE) wegen der dazwischen liegenden Homotona, nur einen halben Ton hinab.

Ekbole. Man geht von der Trite E (bzw. Ξ) erst zwei Diësen (Stellen) hinauf bis zu dem Homotonon Γ (bzw. M) und von diesem noch drei Stellen hinauf bis Ʊ (bzw. I), so daß die ganze Entfernung 2 + 3 (5) Stellen beträgt. Die Ekbole (das Auswerfen) ermöglicht den Übertritt aus einem Tonartenkreise in den anderen.

Der Spondeiasmos würde z. B. von $\overset{\Xi}{g}$ nach $\overset{\Lambda}{as}$ führen und man gelänge dann in die dorische Tonart. Hier ist also der wesentliche, für die Modulation wichtige Unterschied von Spondeiasmos und Ekbole deutlich zu sehen.

Eklysis.

a) *c d e f g a*‖*h c̄* (Tr.) lydische Harmonie in lyd. Klangregion.
c d es f g‖*a b c̄* (Tr.) phrygische » » phryg. »

b) *d e f g a*‖*h c̄ d̄* (Tr.) phryg. Harmonie.
d es f g‖*a b̄ c̄ d̄* (+) dor. »

c) *f g a*‖*h c̄ d̄ ē f̄* (±) hypolyd. Harmonie.
f g‖*a b̄ c̄ d̄ ēs f̄* (+) hypophryg. »

d) *g a*‖*h c̄ d̄ ē f̄ ḡ* (±) hypophryg. Harmonie.
g‖*a b̄ c̄ d̄ ēs f̄ ḡ* (+) hypodorische »

e) *a*‖*h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā* (±) hypodor. Harmonie.
a b̄ c̄ d̄ ēs f̄ ḡ‖*ā* (+) mixolyd. »

Ekbole.

a) *e f g a*‖*h c̄ d̄ ē* (Tr.) dor. Harmonie in lyd. Region.
e fis g a h‖*c̄is d̄ ē* (Tr.) phryg. » » hyperion. Region.

b) *g a*‖*h c̄ d̄ ē f̄ ḡ* (±) hypophryg. Harmonie.
g a h‖*c̄is d̄ ē f̄is ḡ* (±) hypolydische »

c) *a*‖*h c d e f g a* (+) hypodorische Harmonie.
a h‖*cis d e fis g a* (+) hypophryg. »

d) *h c d e f g a*‖*h* (+) mixolyd. Harmonie.
h‖*cis d e fis g a h* (+) hypodor. »
(Eine derartige Modulation kommt im Apollohymnus I vor.)

e) *d e f g a*‖*h c d* (+) phryg. Harmonie.
d e fis g a h‖*cis d* (+) lyd. »

Spondeiasmos.

a) *c d e f g a*‖*h c* (Tr.) lydische Harmonie in lyd. Region.
c des es f ges as b‖*c* ((Tr.)) mixolyd. » » mixolyd. Region.

b) *f g a*‖*h c d e f* (Tr.) hypolyd. Harmonie in lyd. Region.
f ges as b‖*c des es f* (Tr.) dorische » » mixolyd. Region.

Durch fortgesetzte Anwendung von Eklysis bezw. Spondeiasmos erhalte ich die sieben Harmonien, welche den Ton *c* gemeinsam haben, und zwar in derselben Reihenfolge, wie Claudius Ptolemäus und die

Tabelle des Boethius angibt. Durch die Ekbole wird in die andere Sphäre übergesprungen, welche einen halben Ton tiefer dieselben Harmonien in derselben Reihenfolge zum Vorschein bringt. Deshalb sagt Claudius Ptolemäus mit Recht, es gäbe nur sieben Tonarten. Er meint eben die Harmonien, deren verschiedenartiger Charakter durch die verschiedene Lage der Halbtöne bedingt ist. Dieselben können auf zweierlei Weise, entweder mit gleichen oder mit verschiedenen Halbtonsbezeichnungen dargestellt werden.

Μεταβολή, das Umsetzen, Transposition.

Bei der Darstellung mit gleichen Halbtonsbezeicbnungen fallen alle Harmonien derselben Klangregion zu. Die Verschiedenheit derselben wird nur durch die veränderte Stellung der Halbtöne hervorgerufen. Bei Darstellung mit verschiedenen Halbtonsbezeichnungen dagegen können je sieben Harmonien durch einen gemeinschaftlichen Ton in der Weise auf einander bezogen werden, daß dieser für alle als Ausgangston gilt, während innerhalb derselben Oktave die Halbtöne nicht nur ihre Stellung; sondern auch die Tonhöhe wechseln.

Dem auf den gemeinschaftlichen Ton $\bar{c}$ bezogenen Tonartenkreis gehören die phrygischen und dorischen, dem auf *h* bezogenen die ionischen und äolischen Klangregionen an. Das Verbindungsglied zwischen beiden Sphären bildet das Lydische. Diese Klangregion enthält die eigentlichen Grundzeichen der Instrumentalnotenschrift, und von ihr aus werden die übrigen Tonarten nach beiden Seiten hin gebildet.

Da nun in der griechischen Favorit-Harmonie, der dorischen, jeder Bestandteil derselben seinen besonderen Namen hat, so werden diese letzteren bei veränderter Halbtonsstellung auch ihre Stellungen wechseln und in den übrigen Harmonien immer an anderen Stellen zu suchen sein. So ist z. B. im dorischen Diapason der vierte Ton der Stellung nach der mittelste von den verschiedenen sieben Tönen und hat auch zugleich die theoretische Bedeutung einer Mese, weil er unterhalb der Diazeuxis steht. Man kann also in der Tat von einer Mese (Mittleren) der Stellung nach (κατὰ θέσιν) und der Bedeutung nach (κατὰ δύναμιν) sprechen. Man hat viel darüber hin und her gestritten, ob diese von Claudius Ptolemäus gebrauchten Ausdrücke sich auf die verschiedenen Oktavengattungen, oder auf die verschiedenen Transpositionsskalen beziehen. Wenn man τόπος nicht mit »Tonhöhe«, sondern mit »Platz, Zählstelle« und ἐφαρμόζεται nicht mit »wird eingestimmt«, sondern mit »wird angepaßt« übersetzt, so beziehen sich die Ausdrücke θέσις und δύναμις sowohl auf die verschiedenen Harmonien ein und derselben Klangregion (Oktavengattungen), als auf die verschiedenen, innerhalb ein und derselben Oktave konstruierten Harmonien (Transpositionsskalen).

1 Hypate meson	2 Parhypate "	3 Lichanos "	4 Mese	5 Paramese	6 Trite	7 Paranete	8 Nete	
1	2	3	4	5	6	7	8	(κατὰ θέσιν, der Stellung nach.)
1	2	3	M ‖	5 ⌒	6	7	8	(κατὰ δύναμιν, der Bedeutung nach).

Dieser Raum einer Oktave (von Hypate meson bis Nete) wird nach Ptolemäus so oft verschieden dargestellt, bis die Mese alle Zählstellen durchlaufen hat.

1⌒2 3 4⌒5 6 M 8 **Mixolydisch.**
1 2 3⌒4 5 M 7⌒8 **Lydisch.**
1 2⌒3 4 M 6⌒7 8 **Phrygisch.**
1⌒2 3 M 5⌒6 7 8 **Dorisch.**
1 2 M 4⌒5 6 7⌒8 **Hypolydisch.**
1 M 3⌒4 5 6⌒7 8 **Hypophrygisch.**
M 2⌒3 4 5⌒6 7 8 **Hypodorisch.**

Die Zählstellen sind in allen Reihen dieselben, die Bedeutungen derselben aber wechseln wegen der verschiedenen Stellung der Mese. Nur im Dorischen stimmen die Bedeutungen der Zählstellen mit denen des Normalschemas überein. Die theoretischen Auseinandersetzungen des Ptolemäus können auf zweierlei Weise praktisch verwertet werden. Entweder bleibt die Mese, oder die den Anfang der Tonreihe bildende Hypate auf derselben Tonhöhe: $M = a$, oder $1 = H$. Beides ist zulässig, weil Ptolemäus wohl von Platz, Zählstelle (τόπος), aber nicht von Klang oder Tonhöhe (φθόγγος, τάσις) redet. In beiden Fällen erhalten wir die sieben Tonarten (Harmonien) in derselben Reihenfolge. Während sich aber bei der Voraussetzung $M = a$ alle Töne nach der Stellung der stets dieselbe Tonhöhe beibehaltenden Mese richten, wird bei der Voraussetzung $1 = H$ $(8 = h)$ die Tonhöhe der Töne durch den stets gleichbleibenden Ausgangston der Reihe und durch die Stellung der Mese bestimmt.

1⌒2 3 M 5⌒6 7 8

1) *H c d e f g a*ᴹ *h*	Mixolydisch	2) *H c d e f g a*ᴹ *h*
*c d e f g a*ᴹ *h c̄*	Lydisch.	*H cis dis e fis gis*ᴹ *ais h*
*d e f g a*ᴹ *h c̄ d̄*	Phrygisch	*H cis d e fis*ᴹ *gis a h*
*e f g a*ᴹ *h c̄ d̄ ē*	Dorisch	*H c d e*ᴹ *fis g a h*
*f g a*ᴹ *h c̄ d̄ ē f̄*	Hypolydisch	*H cis dis*ᴹ *eis fis gis ais h*
*g a*ᴹ *h c̄ d̄ ē f̄ ḡ*	Hypophrygisch	*H cis*ᴹ *dis e fis gis a h*
*a*ᴹ *h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā*	Hypodorisch	*H*ᴹ *cis d e fis g a h*

Bei 1) führt der Quintenzirkel abwärts, bei 2) aufwärts.

1) *H—e—a—d—g—c—f* (Ausgangstöne).

2) *a—e—h—fis—cis—gis—dis* (Mesen).

Die mixolydische Harmonie wird aus dem Grunde als erste (πρῶτον εἶδος) angenommen, damit der Quintenzirkel kontinuierlich weitergeführt werden kann. Setze ich in beiden Fällen den Quintenzirkel fort, so erhalte ich dieselben Harmonien ad 1) einen halben Ton tiefer und ad 2) einen halben Ton höher. In dieser höheren Lage haben sich die Haupttranspositionsskalen mit Vorliebe festgesetzt, während einige von den tieferen die Namen der seltener vorkommenden äolischen und ionischen Tonarten annahmen. Die Grundtöne (Mesen) der letzteren entsprechen unseren Obertasten *fis*, *cis*, *gis*, *dis*. Diejenige Tonart, welche in dem höheren, am meisten gebrauchten Tonartenkreis keine Erhöhungen, bezw. Vertiefungen aufweist, ist die lydische.

c	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	M *b*	$\bar{c}$	Mixolydisch
c	*d*	*e*	*f*	*g*	M *a*	*h*	$\bar{c}$	Lydisch
c	*d*	*es*	*f*	M *g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	Phrygisch
c	*des*	*es*	M *f*	*g*	*as*	*b*	$\bar{c}$	Dorisch
c	*d*	M *e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	Hypolydisch
c	M *d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	Hypophrygisch
M *c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	$\bar{c}$	Hypodorisch.

Der Grundcharakter der altgriechischen Melodien, die wir kennen, ist vorwiegend dorisch, d. h. mollähnlich mit dem Grundton auf der vierten Stufe. Die dorische Oktavengattung (Harmonie) steht jedoch nicht immer auf derselben Tonhöhe. — Ich wende hier den Ausdruck »Tonart« nicht gern an, weil er wegen seiner Mehrdeutigkeit von jeher zu Irrtümern geführt hat. Die Alten brauchten »Harmonie« für Oktavengattung und »Tropos« für Transpositionsskala. Letztere nenne ich »Klangregion«. Die dorische Harmonie der dorischen Klangregion umfaßt die Oktave von *c* bis $\bar{c}$, die der phrygischen reicht von *d* bis $\bar{d}$, die der lydischen von *e* bis $\bar{e}$. Alle drei Oktaven sind bequem singbar. Dazwischen liegen die ionische (*cis* bis $\overline{cis}$) und die äolische (*dis* bis $\overline{dis}$) Klangregion.

In den erhaltenen Musikresten kommen vor:

1) Dorisch: *c des es f g as b* $\bar{c}$.
Modulationspartie des Apollohymnus I mit Buchstaben des neuionischen Alphabets (Singnoten).

2) Ionisch (tieferes Phrygisch): *cis d e fis gis a h* $\overline{cis}$.
Seikiloslied. Vokalnoten; am Schluß eine Instrumentalnote.

3) Phrygisch: *d es f g a b* $\bar{c}$ $\bar{d}$.
Apollohymnus I. Haupt- und Schlußpartie.

4) Äolisch (tieferes Lydisch) vakat.

5) Lydisch: *e f g a h* $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$.

Sämtliche übrigen Musikreste.

a) Apollohymnus II mit Buchstaben des chalcidischen Alphabets (sogen. Instrumentalnoten).

b) Fragment aus Orestes von Euripides.
Vokalnoten und hier und da eingestreute Instrumentalnoten.

c) Erste pythische Ode von Pindar (nach Athanasius Kircher).
Vokal- und Instrumentalnoten abwechselnd.

d) Hymnen des Dionysios und Mesomedes.
Vokalnoten.

e) Homerische Hymnen (nach Marcello).
Vokalnoten.

f) Übungs- und Demonstrationsbeispiele in verschiedenen Werken griechischer Musikschriftsteller.

Von den übrigen, teils unterhalb (ὑπό), teils oberhalb (ὑπέρ) befindlichen Klangregionen ist noch die hyperdorische (mixolydische) zu erwähnen, die in der Modulationspartie des Apollohymnus I vorübergehend berührt wird.

Aus der folgenden Tabelle ist zu ersehen, wie man aus einer Klangregion in die andere übergehen kann, indem man von dem oberen zweier Nachbarbuchstaben durch Eklysis drei Schritte hinab, oder durch Spondeiasmos drei Schritte hinauf geht. Die Ekbole (fünf Schritte hinauf) führt vom Lydischen in das Hyperionische und vom Hypolydischen in das Ionische. Homotona sind diejenigen Töne, welche gleiche Tonhöhe, aber in verschiedenen Klangregionen verschiedene Bezeichnung haben. Die mit 1 bezeichneten Töne sind unter allen Umständen höher zu intonieren, als die unbezeichneten. Das Mixolydische und das Dorische weisen die meisten, das Lydische und Hypolydische keine Bezeichnungen auf. Die Grundzeichen der Instrumentalnotenschrift werden in diesen letzteren Klangregionen nur bei den Halbtonschritten verändert. Oberhalb stehen die 24 Buchstaben des Vokalnotenalphabets mit seiner Erweiterung nach der Höhe zu. Nach unten hin (ὑπό) wurde das Alphabet für die tieferen Klangregionen in ähnlicher Weise fortgesetzt.

Im Grunde genommen gibt es nur zwölf Klangregionen. Damit aber, wie Aristides I, p. 23 berichtet, jeder Tropos Tiefe, Mitte und Höhe habe (ὅπως ἂν ἕκαστος βαρύτητα τε ἔχῃ καὶ μεσότητα καὶ ὀξύτητα), sind in

Vokalnoten.

	Ω	Ψ	X	Φ	Y	T	C	P	Π						K	I	Θ	H
Dorische Harmonien.	*c*	*des*				es^1			f^1									b^1
			cis	*d*			*e*								*gis*	*a*		
(Phrygisch)				*d*	*es*				f^1							*a*	*b*	
(Aolisch)						*dis*	*e*								*gis*			*ais*
(Lydisch)							*e*	*f*								*a*		
(Hyperdorisch oder Mixolydisch)									f^1						as^1			b^1
(Hyperionisch)																*a*		
Enharmonische Pykna:																		
Instrumentalzeichen	Ⱶ			F			C			K			˥			‹		
Diatonische Halbtonschritte:										K	⋊							
Enharmonische Pykna:										K	⋊	ꟻ				‹	⌣	›

⅄	Ж	⊕	λ	⊥

Instrumentalzeichen.

Beispiel einer hypolydischen Enharmonik (nach Aristides, p. 22):

L ˥ C K ⋊ ꟻ ⊏ ⊔
c c^1 *e* *fis* *g* g^1 *h* $\bar{c}$

ἁρμονία } τόνος: Hypolydisch als Harmonie und Klangregion.
τρόπος }

γένος: enharmonisch.

der Höhe noch drei hinzugefügt worden, sodaß das ganze Tonartensystem seit Aristoxenos die folgende Gestalt angenommen hat.

		(Mese)		(Proslambanomenos)	
Tiefe, βαρύτης	Hypodorisch	*c*		*C*	
	Hypoiastisch		*cis*		*Cis*
	Hypophrygisch	*d*		*D*	
	Hypoäolisch		*dis*		*Dis*
	Hypolydisch	*e*		*E*	
Mitte, μεσότης	Dorisch	*f*		*F*	
	Iastisch		*fis*		*Fis*
	Phrygisch	*g*		*G*	
	Äolisch		*gis*		*Gis*
	Lydisch	*a*		*A*	
Höhe, ὀξύτης	Hyperdorisch	*b*		*B*	
	Hyperiastisch		*h*		*H*
	Hyperphrygisch	*c̄*		*c*	
	Hyperäolisch		*cis*		*cis*
	Hyperlydisch	*d̄*		*d*	
		(Mittlerer,		tiefster Ton	
		im zweioktavigen System.)			

Jede dieser 15 Klangregionen (τρόποι) läßt sich in sieben verschiedenen Harmonieformen (εἶδος, ἁρμονία) darstellen, von denen die dorische in Hellas die bei weitem gebräuchlichste gewesen ist und bei theoretischen Bestimmungen stets als Norm diente. Die äolischen und iastischen Harmonien weisen dieselbe Konstruktion auf, wie die eine halbe Tonstufe höher liegenden lydischen und phrygischen.

Die innere Struktur der sieben Harmonien sowie deren Benennung ist durch die in ihnen zur Erscheinung kommenden Tetrachorde bedingt. So hat z. B. das Hypodorische zwei verbundene dorische, das Hypophrygische zwei verbundene phrygische Tetrachorde. Vom Hypodorischen unterscheidet sich das Hyperdorische (Mixolydische) in seiner Struktur dadurch, daß das erstere den Oktavzusatzton unten, das letztere dagegen oben hat.

Hypodorisch: *A* , *H c d e f g a*

Hyperdorisch: *H c d e f g a* ' *h*

Die hyperphrygische Harmonie fällt äußerlich zusammen mit der hypodorischen, ist aber anders gebaut als diese.

Hypodorisch: *A H c d e . f g a*
Hyperphrygisch: *A H c d e f g a*
} Lydische Klangregion.

Ähnlich verhält es sich mit dem Hyperlydischen, welches dieselbe Reihe, wie das Hypophrygische aufweist.

Hypophrygisch: *G A* ' *H c d e f g*
Hyperlydisch: *G A* ¦ *H c d e f g*
} Lydische Klangregion.

Klangregionen	Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese	‖	Paramese	Trite	Paranete	Nete
Hypodorisch	*G*	*As*	*B*	*c*	‖	*d*	*es*	*f*	*g*
Hypoiastisch (tief Hypophrygisch)	*Gis*	*A*	*H*	*cis*	‖	*dis*	*e*	*fis*	*gis*
Hypophrygisch	*A*	*B*	*c*	*d*	‖	*e*	*f*	*g*	*a*
Hypoäolisch (tief Hypolydisch)	*Ais*	*H*	*cis*	*dis*	‖	*eis*	*fis*	*gis*	*ais*
Hypolydisch	*H*	*c*	*d*	*e*	‖	*fis*	*g*	*a*	*h*
Dorisch	*c*	*des*	*es*	*f*	‖	*g*	*as*	*b*	*c̄*
Iastisch (tief Phrygisch)	*cis*	*d*	*e*	*fis*	‖	*gis*	*a*	*h*	*c̄is*
Phrygisch	*d*	*es*	*f*	*g*	‖	*a*	*b*	*c̄*	*d̄*
Äolisch (tief Lydisch)	*dis*	*e*	*fis*	*gis*	‖	*ais*	*h*	*c̄is*	*d̄is*
Lydisch	*e*	*f*	*g*	*a*	‖	*h*	*c̄*	*d̄*	*ē*
Hyperdorisch	*f*	*ges*	*as*	*b*		*c̄*	*d̄es*	*ēs*	*f̄*
Hyperiastisch	*fis*	*g*	*a*	*h*	‖	*c̄is*	*d̄*	*ē*	*f̄is*
Hyperphrygisch	*g*	*as*	*b*	*c̄*	‖	*d̄*	*ēs*	*f̄*	*ḡ*
Hyperäolisch	*gis*	*a*	*h*	*c̄is*		*d̄is*	*ē*	*f̄is*	*ḡis*
Hyperlydisch	*a*	*h*	*c̄*	*d̄*		*ē*	*f̄*	*ḡ*	*ā*

Harmonien

7. Hypodorisch:		*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c̄*	
6. Hypophrygisch:	(tief)	*H*	*cis* ‖	*dis*	*e*	*fis*	*gis*	*a*	*h*	
		c	*d* ‖	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c̄*	
5. Hypolydisch:	(tief)	*H*	*cis*	*dis*	*cis*	*fis*	*gis*	*ais*	*h*	
		c	*d*	*e* ‖	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c̄*	
4. Dorisch:		*c*	*des*	*es*	*f* ‖	*g*	*as*	*b*	*c̄*	
3. Phrygisch:	(tief)	*H*	*cis*	*d*	*e*	*fis* ‖	*gis*	*a*	*h*	
		c	*d*	*es*	*f*	*g* ‖	*a*	*b*	*c̄*	
2. Lydisch:	(tief)	*H*	*cis*	*dis*	*e*	*fis*	*gis* ‖	*ais*	*h*	
		c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a* ‖	*h*	*c̄*	
1. Mixolydisch:		*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b* ‖	*c̄*	Hyperdorisch.
(Hypodorisch)		*h* ‖	*c̄is*	*d̄*	*ē*	*f̄is*	*ḡ*	*ā*	*h̄*	
		c̄ ‖	*d̄*	*ēs*	*f̄*	*ḡ*	*ās*	*b̄*	*c̿*	Hyperphrygisch.
(Hypophrygisch)		*h*	*c̄is* ‖	*d̄is*	*ē*	*f̄is*	*ḡis*	*ā*	*h̄*	
		c̄	*d̄* ‖	*ē*	*f̄*	*ḡ*	*ā*	*b̄*	*c̿*	Hyperlydisch.

Dieses Hyperlydische scheint Aristides zu meinen, wenn er I, p. 22 das Syntonolydische zusammen mit fünf anderen durch ihre enharmonischen Schritte, großen und kleinen Terzen und übermäßigen mixolydischen Quartsprünge interessanten, schon von Plato in seiner Republik erwähnten Harmonien bespricht. Sein ἰαστί scheint sich auf die hyperphrygische (einen halben Ton tiefer hyperiastische) Harmonie zu beziehen.

Hyperphrygisch: *A* ‖ *H c d e f g a*

Hyperlydisch: *G A* ‖ *H c d e f g*

Denkt man sich nämlich die unterhalb der Diazeuxis stehenden Töne weg, so erhält man bei enharmonischer Darstellung die bei Aristides erwähnten Reihen:

H c c^1 *e g a* (Iastisch)
H c c^1 *e g* (Syntonolydisch).

Nach Plutarch (de mus. cap. 19) schlugen bei Begleitung von Melodien die Instrumentalisten nicht selten gerade diejenigen Töne an, welche beim Gesange ausgelassen wurden. Ob aus diesen spärlichen Andeutungen über die Art der Begleitung jemals etwas Sicheres eruiert werden kann, ist sehr fraglich.

Das Eine geht aus Plutarch's Angaben (cap. 19) klar und deutlich hervor, daß die Nete, der oberste Ton der dorischen Harmonie im diazeuktischen System, sowie auch die einen Ton tiefer liegende Nete synemmenon von dem Instrumente (Aulos oder Kithara) angegeben zu werden pflegte, während die Singstimme unterwärts andere Töne hören ließ, die zu der Nete entweder in konsonierendem (Quint-, Quart-) oder in dissonierendem (Terz-, Sekund-)Verhältnisse standen. Auch die Trite wurde ähnlich, aber nur konsonierend behandelt. Ich denke mir daher die Begleitung der altgriechischen Melodien so, daß das Instrument manchmal Töne bezw. Wendungen der Melodie unisono mitspielte, mitunter pausierte und ab und zu wichtige Töne, wie die Nete und Trite, unabhängig von der Melodie der Singstimme lang austönen ließ (Aulos), oder mehrmals nacheinander anschlug (Kithara). Beim Apollohymnus I ist es ganz undenkbar, daß der Sänger die künstlichen Modulationen ohne instrumentalen Anhalt hat ausführen können. Wenn die Nete einen Ton tiefer ertönt, tritt hier der Gesang in eine andere Klangregion über; die Bevorzugung der Trite dagegen ist meist das Anzeichen dafür, daß die Harmonie lydischen d. h. Dur-Charakter annimmt. Die Instrumentalisten damaliger Zeit, oft Spieler, Sänger und Komponisten in einer Person, wußten am besten zu beurteilen, an welchen Stellen sie mit ihrem Spiel, den Gesang stützend und ausschmückend, einzugreifen hatten. In den seltensten Fällen wird die Begleitung notiert worden sein. Von den erhaltenen Denkmälern altgriechischer Tonkunst ist das euripideische

Orestes-Fragment das einzigste, dessen Instrumentalzeichen auf Zwischenspiele und Heterophonie hindeuten. Die zu Grunde liegende dorisch-enharmonische Tonleiter in lydischer Klangregion hat uns Aristides in dem schon erwähnten 9. Kapitel des ersten Buches seines Werkes περὶ μουσικῆς überliefert. Dieselbe ist ebenso wie die an der Spitze des Verzeichnisses stehende hypolydische (bei Aristides lydisch genannte) Reihe eine nach den Regeln der Enharmonik durchgeführte Tonleiter, deren Lichanos (3.) und Paranete (7. Ton) fast auf die Tonhöhe des nächstunteren Tones gebracht ist. Außer diesen echt enharmonischen Reihen teilt Aristides noch vier andere mit, von denen die phrygische sich nur dadurch von der dorischen unterscheidet, daß sie keine Nete hat, also oben mit der Paranete schließt. Auch die Nete im System synemmenon (gleichbedeutend mit der mixolydischen Mese im diazeuktischen System) ist fortgelassen worden, wie man aus der mixolydischen Reihe des Aristides ersehen kann, und zuletzt werden noch zwei kürzere Tonleitern mit ausgelassener Trite synemmenon (gleichbedeutend mit Parhypate), die iastische und syntonolydische erwähnt, von denen die letztere weder Trite noch Nete hat. Das 19. Kapitel des Plutarch bildet insofern eine Ergänzung zu den Mitteilungen des Aristides, als es genaue Beschreibungen der in den verschiedenen Harmonien ausgelassenen Töne und deren instrumentale Behandlung bei dem Spiele zum Gesange enthält. Die Angaben des Plutarch stimmen ganz genau zu den Tonleitern des Aristides, welche uns ein ungefähres Bild davon geben, wie die Melodien der Alten in den verschiedenen Harmonien bestimmte Schritte beim Auf- und Absteigen bevorzugten. So liebt z. B. das Mixolydische die übermäßige Quarte, während im Iastischen und dem ihm ähnlichen Syntonolydischen die kleine Terz eine Rolle spielt. Den durch die Enharmonik bedingten großen Terzsprung haben alle Harmonien gemein. Mit Ausnahme der ersten hypolydischen Reihe sind alle in lydischer Klangregion notiert. Bringen wir die erste Reihe mit den übrigen auf gleiche Tonhöhe, so erhalten wir folgendes System.

(Nach gewöhnlicher Benennung):						Lichanos		Mese					Nete		(Nach Aristides):
Hypolydisch.						$f\ f^1$		a	‖	h	$\bar{c}\ \bar{c}^1$		$\bar{e}$	$\bar{f}$	Lydisch.
Dorisch (mit Prosmelodos).				d	e	$f\ f^1$		a	‖	h	$\bar{c}\ \bar{c}^1$		$\bar{e}$		Dorisch.
Phrygisch.				d	e	$f\ f^1$		a	‖	h	$\bar{c}\ \bar{c}^1$	$\bar{d}$			Phrygisch.
Lydisch.			[$c\ c^1$		e	$f\ f^1$		a	‖	h	$\bar{c}$]				(vacat).
Mixolydisch.		H	$c\ c^1$	d	e	$f\ f^1$				h					Mixolydisch.
Hypodorisch.	(A)	H	$c\ c^1$		e		g	a							Iastisch (ἰαστί).
Hypophrygisch	(G A)	H	$c\ c^1$		e		g								Syntonolydisch (συντονολυδιστί).
					Mese syn.			Nete syn.							

Unter dem ἰαστί des Aristides ist das Hyperionische zu verstehen, welches mit dem Hypodorischen (s. Tabelle S. 503) einerlei Oktavengattung hat. Das Syntonolydische ist ebenso gebaut, wie das Hyperlydische oder nachgelassene Lydische (λυδιστὶ ἐπανειμένη, παραπλησία τῇ ἰαστί), welches dem Hyperionischen benachbart und ähnlich ist. Äußerlich fällt dasselbe mit dem Hypophrygischen zusammen. Plutarch schreibt (cap. 16) die Erfindung des nachgelassenen Lydischen (λυδιστὶ ἐπανειμένη) dem Damon zu und stellt diese Harmonie in Gegensatz zur mixolydischen, welche den zweittiefsten Ton des Systems zum Anfang habe. Diejenige Harmonie, welche am anderen, dem oberen Ende des zweioktavigen Systems mit dem zweithöchsten Tone schließt, ist die hypophrygische, die, wie wir gesehen haben, mit der hyperlydischen äußerlich zusammenfällt. Im Grunde genommen hat also die Reihe von g nach $\bar{g}$ vier Namen: Hypophrygisch = Hyperlydisch = Syntonolydisch = nachgelassenes Lydisch.

Mixolydisch

$A\ [H\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ \|\ h]\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}$

Hypophrygisch

$A\ H\ c\ d\ e\ f\ [g\ a\ \|\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}]\ \bar{a}$

Hyperlydisch
Syntonolydisch
Nachgelassenes Lydisch.

Zu beachten ist, was Rich. Volkmann im Kommentare seiner Plutarch-Ausgabe sagt: »Das Syntonolydische scheint vom Lydischen selbst nicht verschieden zu sein, ebenso wie das Syntonisch-Diatonische vom einfachen Diatonischen und das syntonische Chroma vom Toniäisch-Chromatischen nicht verschieden ist«. Auch ich wäre nicht abgeneigt, dieser Ansicht zuzustimmen, wenn nicht gerade die von Aristides mitgeteilten Notenzeichen darauf hindeuteten, daß wir es hier mit einer Abart des Lydischen, aber nicht mit diesem selbst zu tun haben. Immerhin prägt sich der lydische Charakter in diesen wenigen Tönen deutlich genug aus. Auffällig ist, daß Aristides diejenige Harmonie lydisch nennt, welche sonst allgemein als hypolydische gilt. Die hyperlydische Harmonie wird wohl deshalb auch nachgelassenes Lydisch genannt worden sein, weil das obere seiner beiden lydischen Tetrachorde nicht bis zum Finalton hinaufreicht; die Bezeichnung »angespannt (syntono =) Lydisch« erklärt sich vielleicht daher, daß es von Natur höher als das eigentliche Lydische liegt[1]. Die erste der beiden sich scheinbar widersprechenden Bezeichnungen würde sich dann auf die Struktur, die andere auf die Lage derselben Harmonie beziehen.

1) Plutarch, de mus. cap. 16: ἀλλὰ μὴν καὶ τὴν ἐπανειμένην Λυδιστί, ἥπερ ἐναντία τῇ Μιξολυδιστί, παραπλησίαν οὖσαν τῇ Ἰάδι, ὑπὸ Δάμωνος εὑρῆσθαί φασι τοῦ Ἀθηναίου.

Es ist aber auch eine andere Erklärung möglich. Von diesen sechs Harmonien steht nämlich nur die erste, die hypolydische in der ihr zukommenden Klangregion, während alle übrigen auf lydische oder — was dasselbe sagen will — auf hypolydische Tonhöhe im System synemmenon gebracht sind. So ist der eigentliche Sitz der Ias, der hyperionischen bezw. tief hyperphrygischen oder hypodorischen Tonart[1]), einen Ton höher als der der lydischen. —

Hyperionisch: (*H*) *cis d* d^1 *fis a h.*

In dieser Form spricht sich der hypodorische Charakter deutlich aus, obwohl das Hypodorische selbst einen Ton höher steht. Das Syntonolydische dagegen, welches eigentlich auf hyperlydischer resp. hypophrygischer Tonhöhe steht,

(*c d*) *e f* f^1 *a* $\bar{c}$

fällt mit dem Lydischen zusammen, weil der Ton, welcher das Lydische vom Hyperlydischen unterscheidet, nämlich »*b*«, ausgelassen ist. Das Wort σύντονος bedeutet nicht blos »angespannt, angestrengt«, sondern auch »gleichtönend, gleichstimmend« (Eurip. Iphig. Aul. 118) und bezeichnet also demnach hier in der Zusammensetzung mit λυδιστί ein Harmoniegebilde, dessen Töne mit denen des Lydischen übereinstimmen.

Die obigen sechs enharmonischen Harmonien des Aristides können auch so auf gleiche Tonhöhe gebracht werden, daß die hypolydische Klangregion der ersten Reihe beibehalten und das Dorische nebst dem Phrygischen eine Quarte tiefer transponiert wird. Dann haben alle Reihen dieselbe Mese *e*, die drei obersten *fis* als Paramese diezeugmenon, die drei untersten dagegen *f* als Paramese bezw. Trite synemmenon, weil sie sich im System synemmenon bewegen. Die ausgelassene Trite, womit Plutarch sein 19. Kapitel beginnt, ist dann der Ton *f*, welcher im Mixolydischen statt *fis* gesetzt wird, weil diese Harmonie sich gerade durch die Trite synemmenon von der dorischen unterscheidet. In den beiden übrigen Reihen fällt diese Trite fort, in der letzten auch die Nete synemmenon.

			Lichanos	Mese					Nete		
		$c\,c^1$		*e*		*fis*	$g\,g^1$		*h*	$\bar{c}$	diezeugmenon.
(*A*)	H	$c\,c^1$		*e*	‖	*fis*	$g\,g^1$		*h*		
A	*H*	$c\,c^1$		*e*	‖	*fis*	$g\,g^1$	*a*			
	H	$c\,c^1$	*d*	*e*		*f*			*h*		synemmenon.
	H	$c\,c^1$		*e*			*g*	*a*			
	H	$c\,c^1$		*e*			*g*				
						Trite syn.		Nete syn.			

Es decken sich demnach die Angaben des Plutarch vollkommen mit den Darlegungen des Aristides, der durch die Überlieferung dieser interessanten Tonreihen das Studium altgriechischer Melodik wesentlich erleichtert hat.

1) Vgl. Tabelle S. 503.

Le diagramme musical de Florence.

Par

Ch. Em. Ruelle.

(Paris.)

Un manuscrit florentin, le Laurentianus 86,3, du XV[e] siècle [1]), contient au folio 168 v., un tableau musical grec, diagramme du système parfait disjoint, qui offre plusieurs particularités.

D'abord il indique par des fractions, — comme beaucoup d'autres tableaux analogues — les rapports acoustiques existant entre tel son d'une échelle donnée et le son qui lui succède immédiatement à l'aigu dans cette échelle; seulement la disposition de ces fractions successives fait supposer ici, au moins dans une partie du diagramme, un mélange des genres de Ptolémée, ce qu'on n'avait pas encore rencontré dans les tableaux connus.

De plus, il affecte dans tout son parcours un nombre entier à chaque son, tandis que des nombres entiers ne figurent ailleurs que pour un groupe de deux tétracordes considéré isolément.

Enfin le diagramme porte, à la partie supérieure, les signes de notation propres aux sons qui le composent. Cette notation est celle du trope lydien. Il en est de même dans le Vaticanus graecus 192, fol. 215 r., manuscrit dont M. Th. Reinach a extrait un long fragment musical. (Rev. des ét. gr., t. X, 1897, p. 325.)

Voici la traduction de notre diagramme en langage moderne.

RÉ [2])	$\frac{9}{8}$	MI	$\frac{16}{15}$	fa	$\frac{15}{14}$	sol	$\frac{7}{6}$	LA	$\frac{12}{11}$	si♭	$\frac{11}{10}$	ut	$\frac{10}{9}$	RÉ
36		32		30		28		24		22		20		18
p		o		n		m		l		k		j		i
RÉ	$\frac{9}{8}$	Mi	$\frac{16}{15}$	fa	$\frac{15}{14}$	sol	$\frac{7}{6}$	La	$\frac{12}{11}$	si♭	$\frac{11}{10}$	ut	$\frac{10}{9}$	RÉ
18		16		15		14		12		11		10		9
i		g [3])		f		e		d		c		b		a

Les musicographes grecs ont, de tout temps, admis le mélange des genres. Il y est fait allusion par les théoriciens et les historiens de l'art musical tels que Aristoxène (*Eléments harmoniques*, pp. 7, 35 et 44 de l'édition Meybom), Cléonide (*Introduction harmonique* p. 9), Denys d'Halicarnasse (*Arrangement des mots*, chap. 19).

Au point de vue de la pratique, nous en connaissons plusieurs exemples. Dans le papyrus musical d'Euripide (*Oreste*, vers 330—335) une lichanos des moyennes chromatique est placée entre la parhypate des moyennes diatonique et la mèse. Dans le premier hymne delphique, entre une trite des conjointes et une trite des disjointes du genre diatonique, se place la paranète des conjointes du chromatique, et la note la plus aiguë de cette échelle est encore une note de ce dernier genre, la paranète des hyperboléennes [4]).

1) Non mentionné dans la nomenclature des manuscrits musicaux que C. von Jan a placée en tête de ses *Musici scriptores graeci.*

2) Les notes en lettres capitales sont celles des sons fixes.

3) Sur l'absence de la lettre h (mi?), voir l'avant-dernier paragraphe de cette notice.

4) Voir Th. Reinach, Bull. de corr. hellénique, t. XVIII, p. 377.

Un troisième exemple se rencontre dans le second hymne de Delphes. Entre la trite des conjointes diatonique et la paramèse est intercalée la paranète des conjointes chromatique.

Les mentions précitées du mélange des genres ne se rapportent qu'à l'insertion d'une note chromatique dans un morceau diatonique. Cette insertion ressemble fort à celle d'une note accidentée que nos compositeurs empruntent à un ton autre que celui dans lequel leur texte musical est écrit. Mais lorsqu'on arrive à Claude Ptolémée, le mélange est constitué de telle sorte, au moins théoriquement, que le tétracorde mixte a toujours ses limites accordées à la quarte, comme le tétracorde ordinaire. C'est dans ces conditions qu'au livre II de ses *Harmoniques*, chapitre 15, il fait voir en 14 tableaux correspondant aux deux octaves de ses tons, lesquels, comme on sait, sont au nombre de sept, le mélange du chromatique synton et du diatonique ditonié, du diatonique mou et du diatonique tonié, du diatonique tonié et du diatonique ditonié, du diatonique tonié et du chromatique synton. La constitution du tétracorde mixte dans notre diagramme est encore plus complexe, attendu que trois genres et non plus deux seulement y sont mélangés, comme on le verra ci-après.

Il est certain que les rapports exprimés dans le manuscrit sont exacts, car si l'on multiplie entre elles les trois fractions de chaque tétracorde[1]) on obtient pour produit, à $\frac{1}{1000}$ près, la fraction $\frac{4}{3}$ (1,333), rapport acoustique de la quarte.

Deux portions du diagramme, 24 à 18 et 12 à 9[2]), se retrouvent, fractions et nombres entiers, dans Manuel Bryenne (*Harmoniques*, II, 8, p. 424 et 425, Wallis) et dans Georges Pachymère (*Harmoniques*, chap. 23, Vincent, Not. et extr. des manuscrits, t. XVI, 2e partie, p. 507).

Ton hypermixolydien [ou hyperphrygien] } genre diatonique égal (ὁμαλόν) [Hypodorien].

Tétracorde grave

24 **Hypate**	**Paramèse**
$\frac{12}{11}$	
22 Parhypate et trite	Trite des disjointes
$\frac{11}{10}$	
20 Paranète et lichanos	Paranète des disjointes
$\frac{10}{9}$	
18 **Nète** [et mèse]	**Nète** des disjointes.

Même ton, même genre.

Tétracorde aigu

12 **Hypate**	**Nète** des disjointes
$\frac{12}{11}$	
11 Parhypate (et trite)	Trite des hyperboléennes
$\frac{11}{10}$	
10 Paranète et lichanos	Paranète des hyperboléennes
$\frac{10}{9}$	
9 **Nète**	**Nète** des hyperboléennes.

1) A peine est-il nécessaire de rappeler que l'addition des rapports acoustiques représentés par des fractions s'opère par la muliplication de ces fractions.

2) Les nombres entiers de ces deux figurent dans le diagramme publié par M. Th. Reinach (l. c., p. 317); seulement, les nombres (et par conséquent les sons qu'ils représentent) y sont disposés dans l'ordre inverse et ceux de la seconde portion triplés.

Ptolémée (*Harmoniques*, II, 14, p. 92), donne les fractions de ce double tableau; Bryenne et Pachymère y joignent seuls des nombres entiers, lesquels sont naturellement identiques à ceux de Florence.

Les *Harmoniques* de Ptolémée (I, 16, p. 42) avaient affecté déjà les mêmes nombres, sauf deux (27 au lieu de 28 et 33 au lieu de 32) au genre diatonique égal, mais dans une disposition différente, qui peut se traduire ainsi:

1er tableau

Sesquitiers ($\frac{4}{3}$) — Sesquialtère ($\frac{3}{2}$)

$$9 \;\tfrac{10}{9}\; 10 \;\tfrac{11}{10}\; 11 \;\tfrac{12}{11}\; 12 \qquad 8 \;\tfrac{9}{8}\; 9 \;\tfrac{10}{9}\; 10 \;\tfrac{11}{10}\; 11 \;\tfrac{12}{11}\; 12$$

2e tableau
octave ($\frac{2}{1}$)

Sesquialtère — Sesquitiers

$$18 \;\tfrac{10}{9}\; 20 \;\tfrac{11}{10}\; 22 \;\tfrac{12}{11}\; 24 \;\tfrac{9}{8}\; 27 \qquad \tfrac{10}{9}\; 30 \;\tfrac{11}{10}\; 33 \;\tfrac{12}{11}\; 36$$

Le rapport $\frac{9}{8}$ correspond au ton disjonctif, situé entre le tétracorde des moyennes et celui des disjointes.

Ces deux tableaux sont les seuls, dans l'ouvrage de Ptolémée, qui soient à rapprocher du diagramme et encore voit-on dans quelle mesure.

Il n'en va pas de même dans les autres portions du diagramme (32 à 24 et 16 à 12) et c'est surtout ici que s'en manifeste l'originalité. On le reconnaîtra facilement par l'examen comparé des tableaux qui vont suivre[1]).

Tableau du manuscrit de Florence.

Traduction.

32 **Hypate** des hypates	16 **Paramèse.**
$\frac{16}{15}$	$\frac{16}{15}$
30 Parhypate des hypates	15 Trite des disjointes
$\frac{15}{14}$	$\frac{15}{14}$
28 Lichanos des hypates	14 Paranète des disjointes
$\frac{7}{6}$	$\frac{7}{6}$
24 **Hypate** des moyennes	12 **Nète** des disjointes.

Tableau de Ptolémée.

(*Harmoniques*, II, 14, p. 91.)

Tétracorde du chromatique mou	Chromatique synton
$\frac{28}{27}$	$\frac{22}{21}$
$\frac{15}{14}$	$\frac{12}{11}$
$\frac{6}{5}$	$\frac{7}{6}$

Porphyre (In Ptolemaei *harmonica*, II, 2, p. 333 Wallis) donne les mêmes fractions, mais dans le corps de son texte, sans y joindre le schéma.

1) Nous ne considérons ici que les notes tétracordales et faisons abstraction des intervalles RÉ—MI grave et RÉ—MI aigu, dont les musicographes n'avaient pas à s'occuper en traitant la question des formes du tétracorde.

Tableaux de Manuel Bryenne.

(*Harmoniques*, II, 13, p. 446 Wallis), revus sur le manuscrit de Paris 2460, fol. 191 v. - 192 r.)

et de Georges Pachymère.

(*Harmoniques*, chap. 28, p. 522 Vincent.)[1])

On voit que, dans cette portion de notre diagramme, les seuls intervalles qui lui soient communs avec ceux de Ptolémée et de ses continuateurs sont ceux que représentent la fraction $\frac{15}{14}$ (fa-sol) dans leur chromatique mou et la fraction $\frac{7}{6}$ dans leur chromatique synton.

Sur quel principe repose, pour l'auteur du diagramme florentin, la composition de ses tétracordes? La fraction $\frac{16}{15}$ (n°s 32—30), c'est le rapport du demi-ton, intervalle commun aux genres diatonique synton et chromatique tonié d'Aristoxène. La fraction suivante $\frac{15}{14}$ (30—28) appartient au chromatique mou de Ptolémée, et la troisième $\frac{7}{6}$ (28—24) à son chromatique dur ou synton. Le tétracorde formé de ces trois éléments se retrouve dans le produit de la multiplication opérée sur les trois fractions $\frac{16}{15} \times \frac{15}{14} \times \frac{7}{6} = \frac{1680}{1260} = \frac{4}{3}$. Cette forme du tétracorde ne peut s'expliquer que par un mélange des genres dont le diagramme de Florence offre, à notre connaissance, le premier exemple théorique. Cette particularité méritait, croyons-nous, d'être signalée aux musicologues.

Manuel Bryenne expose le procédé au moyen duquel on obtient les divers rapports acoustiques. Citons, à titre de spécimen, la manière d'établir la fraction $\frac{15}{14}$. (P. 445.)

Ἔπειτα δὲ πάλιν διαιροῦμεν τὴν γενομένην λιχανὸν αὐτοῦ (la lichanos du tétracorde aigu du ton hypermixolydien, genre chromatique mou), ἤτοι τὴν παρανήτην τῶν ὑπερβολαίων εἰς δεκατέσσαρα μέρη ἴσα ἀλλήλοις καὶ ποιοῦμεν τὴν παρυπάτην αὐτοῦ ἴσην ὅλῃ αὐτῇ καὶ τῷ τεσσαρεσκαιδεκάτῳ μέρει αὐτῆς, ὡς ἔχειν ἐκείνην λόγον ἐπιτεσσαρεσκαιδέκατον.

«Ensuite nous divisons encore la lichanos (ainsi) obtenue (c'est-à-dire la corde sonnant cette note), ou la paranète des hyperboléennes en 14 parties égales et nous faisons la parhypate égale à la corde entière augmentée de la 14e partie de cette corde, de façon à ce qu'elle soit avec elle dans le rapport sesquiquatorzième ($\frac{15}{14}$).»

La série des nombres entiers qui correspondent aux notes du diagramme donne lieu à quelques remarques intéressantes. D'abord le rapport existant entre chaque nombre et celui qui lui succède n'est autre chose que le rapport de numérateur à dénominateur de la fraction placée entre les deux sons portant ces nombres et représentative de l'intervalle incomposé ou conjoint. En effet, dans l'octave grave, $\frac{36}{32} = \frac{9}{8}$; $\frac{32}{30} = \frac{16}{15}$; $\frac{30}{28} = \frac{15}{14}$; $\frac{28}{24} = \frac{7}{6}$; $\frac{24}{22} = \frac{12}{11}$; $\frac{22}{20} = \frac{11}{10}$; $\frac{20}{18} = \frac{10}{9}$. Il en est de même des nombres et des fractions de l'octave aiguë. En second lieu, les deux nombres extrêmes (36 et 9) qui correspondent aux limites du système parfait disjoint, sont en rapport quadruple ($\frac{4}{1}$), qui est celui de la double octave ou disdiapason; 36 et 12 sont en rapport triple $\frac{3}{1}$, rapport de l'octave et quinte; 36 et 18 en rapport double ($\frac{2}{1}$), qui est celui de l'octave ou diapason. De même 32 et 16, 28 et 14[2]), 24 et 12, 22 et 11, 20 et 10, 18 et 9. Pour l'intervalle de

1) Voir ces tableaux à la fin de la notice.

2) Il faut observer toutefois que la multiplication des fractions comprises entre 28 et 14 ne donne pas un produit égal à $\frac{2}{1}$.

quinte, ou diapente, 36 et 24 sont en rapport sesquialtère ou hémiole ($\frac{3}{2}$); de même 30 et 20, 24 et 16, 18 et 12, 15 et 10[1]). Pour la quarte, ou diatessaron 32 et 24 sont en rapport sesquitiers ou épitrite ($\frac{4}{3}$); de même 24 et 18, 20 et 15, 16 et 12, 12 et 9.

La note marginale, relative au nombre des consonances contenues dans le système parfait disjoint accuse cinq quartes, six quintes, sept octaves, un seul intervalle d'octave et quinte et une seule double octave. Ce dénombrement est parfaitement exact. Si l'on tient compte des genres mélangés que présente ce diagramme, on trouve bien cinq quartes, savoir, celles que limitent les sons stables (32—24, 24—18, 16—12 et 12—9) et l'intervalle 20—15; cinq quintes: 36—24, 30—20, 24—16, 18—12 et 15—10. On ne voit pas où placer la sixième, à moins que ce ne soit l'intervalle 28—18, ou 22—15, ce qui d'ailleurs ne donne qu'un rapport sesquialtère approximatif. (Voir plus haut, page 511, note 2.) Nous relevons sept octaves, savoir: 36—18, 32—16, 30—15, 24—12, 22—11, 20—10 et 18—9. Une huitième octave, nous l'avons vu, ne comporte pas le rapport de 2 à 1[2]).

En résumé, le diagramme de Florence admet dans le système parfait disjoint ceux des sons et des intervalles qui appartiennent au genre diatonique ordinaire, au diatonique égal de Ptolémée, à son diatonique mou et à son chromatique synton. C'est le seul tableau connu qui réunisse ces variétés de genres. Son auteur s'est inspiré, pour le former, des théories de Ptolémée, commentées par Porphyre, Manuel Bryenne et Georges Pachymère. Il a pu le dresser au XVe siècle ou même à la fin du XIVe.

Le manuscrit est incomplet quant aux accolades destinées à montrer les limites des diverses consonances, mais il serait facile de les suppléer. Nous les figurons dans notre tableau au moyen de lignes droites terminées par des crochets.

Les lettres de l'alphabet qui correspondent aux notes procèdent de l'aigu au grave, comme la notation dite vocale. Parmi ces lettres, on remarquera l'omission du θ (h). Cette omission s'explique par l'absence du tétracorde des conjointes. Le θ correspondrait à la trite de ce tétracorde. Quant à la paranète des conjointes elle est représentée par son unisson, la trite des disjointes.

Mon regretté ami Paul Tannery, à qui j'avais soumis la présente notice, a calculé, à cette occasion, tous les rapports superpartiels ou épimores $\left(\frac{n+1}{n}\right)$ que peuvent présenter les trois intervalles compris dans la quarte ($\frac{4}{3}$), en considérant, d'une part, le rapport acoustique du premier intervalle du grave à l'aigu, et, d'autre part, les grandeurs décroissantes à partir de la fraction qui suit, dans ce sens, le rapport $\frac{16}{15}$, soit $\frac{17}{16}$, $\frac{18}{17}$, etc., mais seulement les combinaisons dans lesquelles le troisième intervalle présente un rapport épimore. P. Tannery a obtenu ainsi 26 combinaisons et rencontré, chemin faisant, les tétracordes des trois genres enharmonique, chromatique et diatonique du système classique et de celui de Claude Ptolémée. La vingtième de ces combinaisons est celle du manuscrit de Florence.

1) 14 et 9 ne donnent qu'un rapport sesquialtère approximatif: il faudrait 14 et 9,32.

2) Rappelons que le produit des fractions qui correspondent aux sept intervalles de l'octave diatonique est représenté par la fraction $\frac{18{,}662.400}{9{,}331{,}200} = \frac{2}{1}$.

Chromatique mou.

	Tétracorde grave.				Tétracorde aigu.		
	Ton hypermixolydien.	[Hypodorien.]					
	Hypate (des hypates)	**Paramèse**	560		**Hypate**	**Paramèse**	280
20	$\frac{28}{27}$			10	$\frac{28}{27}$		
	Parhypate	Trite des disjointes	540		Parhypate	Trite des disjointes	270
36	$\frac{15}{14}$			18	$\frac{15}{14}$		
	Lichanos	Paranète des disjointes	504		Lichanos	Paranète d. disjoint.	252
84	$\frac{6}{5}$			42	$\frac{6}{5}$		
	Mèse	**Nète** des disjointes	420		**Nète**	**Nète** des disjointes	210

Chromatique synton.

	Tétracorde grave.				Tétracorde aigu.		
	Hypermixolydien.	[Hypodorien.]			Hypermixolydien.	[Hypodorien.]	
176	**Hypate**	**Paramèse**		88	**Hypate**	**Nète** des disjointes	
	$\frac{22}{21}$	$\frac{22}{21}$	8				4
168	Parhypate	Trite des disjointes		84	Parhypate ou trite	Trite des hyperbol.	
	$\frac{12}{11}$	$\frac{12}{11}$	14				7
154	Paranète ou lichanos	Paranète des disjointes		77	Paranète ou lichanos	Paranète des hyperb.	
	$\frac{7}{6}$	$\frac{7}{6}$	22				11
132	**Nète** (ou **Mèse**)	**Nète** des disjointes		66	**Nète** (ou **Mèse**)	Nète des hyperbol.	

Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter.

III. Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung[1])

von

Friedrich Ludwig.

(Straßburg i. E.)

Unter den Kunstformen der mehrstimmigen Musik, die das 12. Jahrhundert geschaffen und das 12. und 13. Jahrhundert ergiebig gepflegt haben, ist für die weitere Entwicklung der Musik die Motette besonders wichtig geworden. Ihr musikalisches Charakteristikum ist, daß ein oder mehrere lateinische oder französische Texte in wesentlich syllabischer Komposition gleichzeitig mit einem anderen musikalischen Gebilde erklingen, das ihnen als Unterstimme oder Fundament, als Tenor dient und rhythmisch diesen Begleitstimmencharakter durch regelmäßige Periodenbildung, länger gehaltene Töne und andere Mittel ausprägt, wobei die dem Tenor zugrunde liegende und rhythmisch so umgestaltete Melodie erst lange Zeit meist den Melodien des Gregorianischen Gesanges entnommen war, später auch vielfach anderen musikalischen Gattungen entstammte.

Im Gegensatz zu den beiden anderen Hauptgattungen der mehrstimmigen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts, den Konduktus und den mehrstimmigen liturgischen Kompositionen, in denen alle Stimmen den gleichen Text vortrugen, handelt es sich also bei der Motette um mehrstimmige Werke *cum diversis litteris*, mit verschiedenen gleichzeitig erklingenden Texten. Da der Ursprung der Motette, zunächst der lateinischen, eng mit den mehrstimmigen liturgischen Werken zusammenhängt und die lateinische und die bald darauf entstehende französische Motette ihre Verbreitung vor allem den großen Vorzügen verdanken, die die Motettenform gegenüber den Konduktus aufzuweisen hat, werfen wir, bevor wir die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette näher betrachten, einen kurzen Blick auf das Wesen und die Entwicklung der beiden anderen mehrstimmigen Formen.

---

1) Vgl. Sammelbände IV, 16 ff., V, 177 ff. und Kirchenmusikalisches Jahrbuch 29 (1905), 1 ff.

Der mehrstimmige Konduktus ist eine zwei- bis vierstimmige Komposition eines lateinischen Textes, dessen Hauptmelodie in der tiefsten Stimme liegt, über der sich dann eine, zwei oder drei weitere Stimmen im wesentlichen im gleichen Rhythmus begleitend aufbauen. Manche Gattungen dieser Konduktus komponieren den Text wesentlich syllabisch, nur mit gelegentlichen kleinen Verzierungen einiger Töne, ohne daß aber die Melodie den durch das Metrum des Textes gegebenen Rhythmus verläßt; andere wechseln zwischen solchen syllabischen Abschnitten und langen melismatischen Koloraturpartien am Anfang und Schluß der Verszeilen ab; aber auch bei den Melismen bleibt in allen Stimmen der Rhythmus der gleiche.

So sehr beliebt die Konduktus mit lateinischem Text im 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts waren, so setzt doch unter den mehrstimmigen Formen mit französischem Text nur die kleine Form des Rondeaus diese alte Kompositionsgattung fort, ohne aber einen größeren Einfluß auf die Entwicklung der mehrstimmigen Musik auszuüben. Vielmehr breitet die zuerst neben dem Konduktus zu hoher Blüte gekommene Motette sich immer mehr aus, bis der lateinische Konduktus gänzlich neben ihr verschwindet.

Die zweite alte Gattung, die mehrstimmigen liturgischen Werke, hatten manches mit dem Konduktus gemeinsam; auch sie erscheinen zwei- bis vierstimmig mit gleichem Text in allen Stimmen; auch sie haben die Hauptmelodie in der tiefsten Stimme, über der die anderen Stimmen sich begleitend aufbauen. Diese Hauptmelodie ist hier die Gregorianische Melodie des betreffenden Textes, wie sie einstimmig in der Liturgie an dieser Stelle gesungen wurde. Ursprünglich war auch diese Gattung konduktusartig Note gegen Note komponiert worden; doch blieben auf die Dauer die französischen Komponisten dabei nicht stehen. Sie gingen vielmehr dazu über, in musikalisch wohlgelungener Weise die Oberstimme oder Oberstimmen von der gegebenen Melodie der Unterstimme wirksam abzuheben, dadurch, daß sie der letzteren einen langsamen gemessenen Vortrag gaben und die Oberstimmen in melodisch reicher und rhythmisch selbständiger Weise ausgestalteten.

Der ursprüngliche Rhythmus der Gregorianischen Melodien mußte dabei natürlich aufgegeben werden, damit diese Melodien jetzt fähig wurden, für die in überaus reichen Koloraturen sich ergehenden Oberstimmen ein gutes Fundament zu bilden. Und zwar geschah dies hauptsächlich auf zweierlei verschiedene Weise. In denjenigen Partien des liturgischen Textes, die nur wenige Melodietöne zu den einzelnen Textsilben haben, wird die liturgische Melodie im Tenor in einzelne lange Töne zerlegt, und die Oberstimmen singen zu jedem einzelnen ihre mehr oder weniger ausgedehnten Melodieketten; die Dauer der Tenortöne richtet

sich dabei ganz nach der Dauer der Melismen der Oberstimmen. Anders steht es — und hieran knüpft der Ursprung der Motette an — mit den Abschnitten der liturgischen Melodien, die bereits in der einstimmigen Komposition zu einzelnen Textsilben tonfreudige Melismen hatten; und diese sind gerade besonders in den zur mehrstimmigen Komposition gewählten Gradual- und Alleluja-Gesängen überaus häufig. Hier war eine straffere Rhythmik auch im Tenor nötig, sollte die Komposition nicht zu sehr auseinanderfallen.

Die primitivste Art dafür ist die, die Tenormelodie, unbekümmert welche rhythmische Bedeutung eigentlich ihre Töne haben, in lauter gleiche, je einen Takt währende Töne zu zerlegen, die nur bisweilen von einer Takt- oder auch nur Atempause unterbrochen werden. Größeren Reiz gewährte es, die Tonfolge in Gruppen zu gliedern, die immer mehrere Takte umfaßten, je zwei oder je drei oder noch mehr, mit regelmäßigen Einschnitten und in allen Gruppen gleicher Rhythmik. Dabei sind im einzelnen die mannigfachsten Gestaltungen möglich; und es wurde Sitte, solche Stellen nicht nur einmal zu komponieren, sondern die gleiche Tenormelodie rhythmisch verschiedenartig zu behandeln oder einer dieser rhythmischen Gruppierungen verschieden behandelte Oberstimmen gegenüberzustellen, also mehrere Kompositionen dieses Tenortextes zur Auswahl zu bieten, die abwechselnd an dieser Stelle zum Vortrag kamen, während die übrige Komposition des liturgischen Stückes zunächst unverändert blieb.

Es ist begreiflich, daß sich gerade in diesen Ersatzstücken die fortschreitende Entwicklung der Kunst des mehrstimmigen Satzes besonders lebhaft widerspiegelt. Ist die Fassung der Komposition solcher Textstellen im Zusammenhang des ganzen liturgischen Stückes in der ältesten erhaltenen Handschrift Wolfenbüttel, *Helmstad. 628*, in rhythmischer Beziehung oft nur bescheiden und hebt sie sich nur erst wenig vom übrigen ab, so bringen die beiden Hefte von Ersatzstücken, die bereits diese Handschrift enthält, schon für viele Stellen rhythmisch interessantere Gebilde. Die folgende Handschrift, Florenz, *Laur. plut. 29, 1*, setzt bereits einen Teil davon in die Hauptkomposition der liturgischen Stücke ein, überliefert dann dafür die bescheidenen ersten Kompositionen dieser Stellen nicht mehr und führt durch eine große Fülle neuer Kompositionen solcher Ersatzstücke die Entwicklung lebhaft weiter.

Als ihren Hauptkomponisten dürfen wir den Pariser Magister Perotinus ansehen, der nach dem Bericht eines Schriftstellers (Coussemaker, *Scriptores* I, 342) die alten mehrstimmigen liturgischen Kompositionen des Meisters Leoninus zeitgemäß bearbeitete, dabei u. a. *fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat, et melior quam Leoninus erat.* Während Leoninus *optimus organista*, d. h. Meister in der Komposition der rhythmisch freieren mehrstimmigen liturgischen

Werke, genannt wird, heißt Perotinus *optimus discantor*, d. h. Meister in der Komposition rhythmisch strafferer Werke, vornehmlich dieser Ersatzstücke und der mit ihnen in engster Verbindung stehenden neuen mehrstimmigen Form, der lateinischen Motetten. Wir sind damit an die Stelle der Entwicklung gelangt, an der die lateinische Motette aus den mehrstimmigen liturgischen Werken entsteht, ein Vorgang, den zuerst Wilhelm Meyer in seiner Abhandlung über den Ursprung des Motetts (1898) richtig erkannte (Gesamm. Abhandl. z. mittellat. Rhythmik II, 303 ff, 1905).

Die Oberstimmen der liturgischen Kompositionen hatten, wie wir sahen, im Lauf der Entwicklung eine andere künstlerische Stellung erhalten als die Oberstimmen in den Konduktus, die nie über den Charakter von Begleitstimmen hinausgingen. Wir sahen, wie jene zunächst musikalisch einen selbständigen, zum Tenor kontrastierenden Charakter bekamen; und bald wurde der Schritt gemacht, sie auch textlich vom liturgischen Tenor abzuheben, indem man der Melodie, die früher nur ein Melisma, eine Koloratur auf dem Tenor-Vokal war, als solche aber oft hohe melodische Schönheit aufwies, einen wesentlich syllabischen zu diesem Zweck gedichteten Text unterlegte, dessen Metrum sich ganz der verschiedenen Ausdehnung der einzelnen Melodieabschnitte des Melismas anpaßte, dessen Inhalt den Gedanken des Tenortextes in freier Weise ausführte, wie es sonst in der Liturgie auch die gerade damals sehr beliebten Tropen taten.

Handelte es sich um mehrere Oberstimmen, wie bei den drei- und vierstimmigen liturgischen Werken, so waren diese zwei oder drei Oberstimmen unter sich freilich noch streng konduktusartig, d. h. Note gegen Note komponiert, da man zunächst noch nicht so weit ging, auch die Oberstimmen untereinander rhythmisch zu differenzieren. Und so finden wir auch in den ersten Motetten die zwei oder drei Oberstimmen untereinander Note gegen Note gesetzt und nur mit dem rhythmisch anders behandelten Tenor kontrastierend. Es überrascht nun sehr, in der ältesten Handschrift, die Motetten überliefert, in Wolfenbüttel *628*, nur drei- und vierstimmige, aber noch keine zweistimmigen Motetten zu finden. Zu einer völligen Eigenart der Form rang die Motette sich also noch nicht gleich durch; der neue Eindruck, den der Kontrast des liturgischen Tenors und des neuen Textes darüber machte, ist gemildert dadurch, daß dieser neue Text gleichzeitig Note gegen Note gesetzt in mehreren Stimmen erklingt, der Oberbau also eine Art Konduktus über dem liturgischen Tenor darstellt.

Auch darin tritt bei der ältesten Musikaufzeichnung der ersten Motetten dieser Konduktuscharakter stark hervor, daß in Wolfenbüttel *628* der Tenor auffälligerweise fehlt. Da er musikalisch unbedingt zu ergänzen ist, scheint es, daß er als bekannt vorausgesetzt wurde, wenn er

nicht einfach durch ein Schreibversehen ausfiel. Jedenfalls stehen in Wolfenbüttel sechs solcher Motetten — mit dreistimmigem Oberbau die Passionsmotette *Latex silice, mel petra profluit* und die Marienmotette *Serena virginum*, mit zweistimmigem die Christi Erlösungswerk preisenden Motetten *Deo confitemini, Laudes referat puri cordis* und *Gaudeat devotio* und die moralische Motette *Qui servare puberem* — noch mitten unter den drei- und zweistimmigen Konduktus. Der jeweilige Tenor ist aber leicht sowohl aus der älteren Gestalt dieser Musik im liturgischen Teil der Handschrift als auch aus der sonstigen Überlieferung dieser Motetten zu ergänzen. Mehrere von ihnen sind oft erhalten; freilich wurden derartige vierstimmige Motetten, die nur einen Text in den drei Oberstimmen haben, nicht mehr neu komponiert. Die Motette entwickelt sich zusehends nach reinerer Ausprägung ihrer Formcharakteristika hin.

Der nächste Schritt auf diesem Weg ist die Komposition zweistimmiger Motetten, die nur aus Tenor und Oberstimme bestehen, wie sie in größerem Umfange zuerst Florenz *29, 1* überliefert. Zum allergrößten Teil handelt es sich auch noch bei ihnen nur um ehemalige Melismen über liturgischen Tenores, in der die Oberstimme einen besonderen Text erhielt. Das für die günstige Weiterentwicklung dieser Form aber entscheidende Moment ist nun, daß man sich mit dem so entstandenen zweistimmigen Gebilde begnügte und daran lebhafte Freude empfand, wie die immer größer werdende Zahl derartiger zweistimmiger Motetten beweist. Es ist in der Tat in der zweistimmigen Motette eine Form geschaffen, die sich von allen bisher gebräuchlichen Formen der mehrstimmigen Musik scharf unterscheidet, große Vorzüge ihnen gegenüber hat und gleichzeitig eine fruchtbare Weiterentwicklung der mehrstimmigen Kunst anbahnt.

Zunächst ist die Verbindung von zwei Texten, eines Tenortextes und eines besonderen Textes für die Oberstimme, die Motetusstimme, ja ein Fortschritt über die Konduktus und die liturgischen Werke hinaus, da dadurch ganz neue Möglichkeiten der Darstellung musikalischen Ausdrucks eröffnet werden. Freilich stirbt, wie wir sehen werden, die Eigenbedeutung des Tenortextes bald ab, und für viele Gruppen der späteren zweistimmigen Motette kommt textlich nur der Oberstimmentext in Betracht. Dafür wird eine andere Eigenschaft dieser zweistimmigen Motette von höchster Bedeutung: das melodische Schwergewicht des mehrstimmigen Ganzen rückt wieder in die Oberstimme; die Oberstimme wird, wie wir sagen, melodieführend, der Tenor rein begleitend.

Im Konduktus lag die Melodie ständig in der tiefsten Stimme; und in einem früheren Entwicklungsstadium der mehrstimmigen Musik war es umgekehrt gerade ein großer Fortschritt gewesen, daß, nachdem in den ersten Phasen der Mehrstimmigkeit die begleitende Stimme unter

der *vox principalis* gelegen hatte, dann diese letztere nach unten rückte. Vor allem wurde damit die Möglichkeit geboten, nicht mehr bloß eine, sondern auch mehrere Begleitstimmen darüber zu setzen; und wie sehr diese neuen Möglichkeiten ausgenutzt wurden, zeigen ja die zahlreichen dreistimmigen und die hier und da vorkommenden vierstimmigen Konduktus und liturgischen Werke deutlich. Man bestrebte sich ja wohl auch bei den Konduktus, auch die oberen Stimmen in melodischer Beziehung fließend zu gestalten. Noch stärker trat naturgemäß, wie wir sahen, bei den melismenreichen Oberstimmen der liturgischen Werke die ästhetische Forderung nach melodischer Schönheit dieser Melismen in den Vordergrund; und fast alle Motetten der ersten Zeit sind ja musikalisch lediglich Ausschnitte aus solcher Oberstimme eines liturgischen Werkes. Aber zur vollen Wirkung kommen die Melodien erst, als sie mit Text versehen als Motette erscheinen. Bald wurden nun auch nach dem Muster der ersten musikalisch nur aus Melismen umgestalteten Motetten neue selbständige Melodien für weitere Motettentexte geschaffen, und gleichzeitig trat die Motette aus dem engen Kreis liturgischer Funktionen in das allgemeine musikalische Leben ein.

Zwei Umstände verhinderten es, daß die musikalisch so bedeutenden Kompositionen der liturgischen Werke in ihrer Originalgestalt die Wirkung ausübten, die man nach ihrem musikalischen Wert erwarten könnte: einerseits der übergroße Umfang der Werke, der die an und für sich schon großen Schwierigkeiten ihrer Ausführung noch erheblich steigerte, andererseits ihre Beschränkung auf liturgische Funktionen, wobei, da die Werke zum Proprium der Liturgie gehörten, jedes einzelne nur einmal im Jahr aufgeführt werden konnte. Es war nun eine glückliche Fügung, daß die Motette zunächst das musikalisch wertvollste dieser Kunst direkt übernimmt, aber durch den kleineren Umfang der entnommenen Ausschnitte eine geschlossenere Wirkung erzielt und durch die Umgestaltung der alten melismatischen Melodie in eine solche mit Text die melodische Wirkung steigert. So erscheint die Motette als Ganzes als etwas ganz Neues, das sich bald von seiner liturgischen Heimat löst und zum Hauptträger der Entwicklung der mehrstimmigen Musik im 13. Jahrhundert wird.

Die Weiterentwicklung der Motette können wir nun hauptsächlich in drei Richtungen verfolgen, über die den wichtigsten Aufschluß die Handschrift Wolfenbüttel, *Helmstad. 1099* gibt.

Erstens werden die alten Formen der dreistimmigen lateinischen Motette mit einem Text in den Oberstimmen und der zweistimmigen lateinischen Motette zunächst eifrig weiter gepflegt; aber schon bald zeigt sich nur die zweistimmige lebensfähig; die letzte Erinnerung an den Konduktusstil, die das mit dem Motetus den gleichen Text singende Triplum in der erstgenannten Form darstellte, verschwindet allmählich mit dieser

Form aus der Motettenpraxis. Während Florenz *29, 1* 26 dreistimmige Motetten mit einem Text in der Oberstimme überliefert, enthält Wolfenbüttel *1099* deren nur zwölf, darunter nur zwei neue, und von diesen zwölf acht ein zweites Mal in einfacher zweistimmiger Form, ebenso wie acht weitere aus der Zahl der in Florenz dreistimmigen in Wolfenbüttel nur zweistimmig erscheinen.

Zweitens wirkte die neue Form der Motette, deren Texte bisher nur lateinisch waren, entscheidend auf die mehrstimmige Komposition auch französischer Texte ein. Frankreich war die Hauptpflegestelle der Produktion und Reproduktion aller Arten mehrstimmiger Musik mit lateinischen Texten, in Frankreich blühte die einstimmige Komposition französischer Lieder aller Art; nun entsteht eine neue Gattung der französischen Poesie, im äußeren Bau ganz ähnlich der neu entstandenen lateinischen Dichtungsform der Motette, die französische Motette, die in ihrer äußeren musikalischen Gestalt der lateinischen Motette genau gleicht. Sie erscheint zunächst in zweistimmiger Form mit einer einfachen syllabisch deklamierten Melodie in der Oberstimme und einem liturgischen Tenor als Begleitstimme, der hier seine Eigenbedeutung als Ausschnitt aus einer liturgischen Gregorianischen Melodie völlig verloren hat und vielleicht gar nicht mehr vokal, sondern nur noch instrumental ausgeführt wurde. Er hatte sich aber musikalisch als Begleit- oder Stützstimme bei der lateinischen Motette so bewährt, daß er auch für die Komponisten der französischen Motetten zunächst musikalisch unentbehrlich war; und zur Kennzeichnung seiner Herkunft wurde er ruhig weiter mit dem alten liturgischen Textfragment bezeichnet.

Die französische Motette ist also musikalisch eine Nachahmung der lateinischen, wenn auch das Stoffgebiet ihrer Texte ein durchaus anderes ist. Waren die meisten lateinischen Motettentexte religiöse Dichtungen hymnischen oder kontemplativen Charakters oder Rügelieder, so sind die meisten französischen rein weltlich, Tanzlieder, Liebeslieder, Schilderungen ländlicher Szenen und dergleichen, vielfach mit Refrains durchsetzt, die von vornherein enge Beziehungen zwischen vielen Motetten und der einstimmigen Lyrik herstellen.

Bevor wir aber näher auf das Verhältnis der französischen zur lateinischen Motette eingehen, ist eine dritte Richtung der Weiterentwicklung der ältesten Motette ins Auge zu fassen, nämlich die Verbindung eines zweistimmigen Oberbaus über einem liturgischen Tenor mit zwei verschiedenen Texten, also unter Mitrechnung des Tenortextes ein gleichzeitiges Erklingen von drei Texten, deren einer im Tenor einem liturgischen Stück entstammt und die Grundstimmung des Ganzen angibt, während die beiden anderen in mehr oder weniger enger Beziehung zu einander diese weiter ausführen. Bereits Florenz hat drei solcher Werke, zwei

mit liturgischen Beziehungen — die Motetten *Mors que stimulo* und *Mors morsu nata* über dem Tenor *Mors* aus einem *Alleluia* der Osterzeit *Christus resurgens* und *Stirps Yesse progreditur* und *Virga cultus nescia* über dem Tenor *Flos filius e(ius)* aus dem Marien-Responsorium Robert's von Frankreich *Stirps Yesse* — und eines mit dem Rügetext *Hýpocrité pseudopóntificés* im Triplum und dem Preis der pflichtbewußten Geistlichen im Motetus: *Velut stelle firmamenti* über dem Tenor *Et gaudebit* aus dem *Alleluia* des Sonntags nach Himmelfahrt *Non vos relinquam orphanos.*

Das sind die ersten Vertreter der dreistimmigen Motette mit zwei Texten in den Oberstimmen, einer Gattung, die bald in der Motettenkomposition die Vorherrschaft erlangt, in deren späterer Entwicklungsepoche, aber bereits noch im 13. Jahrhundert, als wichtigster Typus der Motette überhaupt gilt und im 14. Jahrhundert allein weiter gepflegt wird. In Florenz ist die Zahl dieser Werke ja zwar noch gering; aber zweien von ihnen war eine überaus reiche und wechselvolle Geschichte beschieden. Sowohl die *Mors*-Motette als auch, wie wir sehen werden, die zuletzt genannte kehren in den verschiedensten Handschriften immer wieder neu bearbeitet und vielfach zeitgemäß umgestaltet wieder und zeigten so eine große Lebensfähigkeit.

In Wolfenbüttel *1099* ist der Zuwachs an derartigen lateinischen Motetten zwar nur ganz gering; desto wichtiger wird aber die Aufnahme dieser Form in die französische Motetten-Komposition. Hier erfreute sie sich von Anfang an einer solchen Beliebtheit, daß bereits Wolfenbüttel *1099* diesen dreistimmigen französischen Motetten mit zwei zusammengehörigen Texten in den Oberstimmen einen besonderen Faszikel einräumen muß, der nicht weniger als 22 solcher Motetten, darunter bereits eine analog gebaute vierstimmige mit drei Texten in den Oberstimmen enthält. Für die französische Motette ist also diese Form von vornherein von der größten Bedeutung gewesen, und auch hier war fast allen diesen ältesten französischen Vertretern der neuen Gattung eine große Verbreitung beschieden, sei es, wie es bei diesen französischen Motetten häufiger der Fall war, unverändert, sei es in veränderter Form.

Erwähnen wir noch, daß Wolfenbüttel in einigen französischen Motetten auch die alten dreistimmigen lateinischen Motetten mit einem Text in den Oberstimmen nachbildet, so kennen wir nunmehr die drei Formen französischer Motetten, die Wolfenbüttel *1099*, die älteste Quelle für französische Motetten überhaupt, überliefert. Es sind vor allem zweistimmige, daneben in reicher Zahl dreistimmige mit zwei und eine vierstimmige mit drei Texten in den Oberstimmen, schließlich der ältesten Form der lateinischen dreistimmigen mit einem Text in den Oberstimmen angegliedert fünf solche französische.

Die zweistimmigen Motetten beider Sprachen sind in der Handschrift alphabetisch angeordnet. Und zwar nimmt die erste alphabetische Folge immer je eine Motette für die einzelnen Buchstaben auf (20 lateinische und 19 französische), die folgenden, so viel dem Sammler jeweils vorlagen. So enthält die zweite lateinische Serie 30, die zweite französische Serie sogar 60 Werke, die dritte lateinische 29, denen weitere sieben anhangsweise folgen, und die dritte französische elf.

Für die lateinischen Motetten in der alten Form ist diese umfangreiche Sammlung der jüngeren Wolfenbütteler Handschrift die letzte größere, die bis jetzt bekannt geworden ist. Die französischen finden wir besonders in den Motettenfaszikeln der Pariser Handschriften *Chansonniers Roi* und *Noailles* (f. *frç. 844* und *12615*) und später musikalisch unverändert im zweistimmigen sechsten, durch neue Oberstimmen erweitert im dreistimmigen fünften und vierstimmigen zweiten Faszikel der großen Handschrift Montpellier (*Fac. de méd. H. 196*) wieder. Die zweitextigen französischen nahm *Roi* und *Noailles* nur in geringerer Zahl auf; um so zahlreicher enthält sie der fünfte und zweite Faszikel von Montpellier und die große Bamberger Motettenhandschrift (*Ed. IV 6*), die nur dreistimmige zweitextige Motetten aufnahm. Ihre musikalische Überlieferung in zwei der Bamberger Handschrift ähnlichen Codices müssen wir als verloren beklagen; von einer Handschrift in Besançon ist nur das Verzeichnis der Motetus-Anfänge gerettet (in einem Kartular des Erzbistums *Nr. 716*); von einer anderen Sammlung, die als die musikalische Vorlage des *Chansonnier La Clayette* anzunehmen ist, der eine große Anzahl Motettentexte enthielt, zur Zeit aber verschollen ist, ist nur eine Kopie der französischen Texte in einer Handschrift der Pariser Arsenal-Bibliothek erhalten (*6361*). Weitere Spuren von verlorenen haben wir in Schriftstellerzitaten und den Anfängen einiger derartiger Handschriften, die zur Bibliothek Karl's X gehörten; kleinere Sammlungen solcher Motetten sind mannigfach zerstreut noch auf uns gekommen.

Die französischen Texte edierte 1881—83 G. Raynaud in seinem *Recueil de Motets français des XIIe et XIIIe siècles* unter Heranziehung aller ihm bekannten Handschriften. Außer der Bamberger Handschrift, die indessen unter ihren französischen Texten nur wenige sonst nicht überlieferte Werke hat, gehörte aber dazu vor allem die wichtige Wolfenbütteler Handschrift noch nicht. Und gerade an ihr gelingt es, die musikalischen Quellen, aus denen die französische Motette in ihrer ersten Epoche schöpfte, genauer und durchsichtiger zu erkennen, als es bei dem später weitzerstreuten Material möglich ist[1]).

1) Der liebenswürdigen Förderung, der sich meine Studien in Wolfenbüttel seitens des Oberbibliothekars, Herrn Prof. Dr. Milchsack, erfreuten, sei auch an dieser Stelle mit herzlichem Danke gedacht.

Ich sagte, daß die französische Motette durch Nachahmung der lateinischen entstand; und zwar geschah dies vor allem in dreierlei verschiedener Weise. Entweder wurde nur der Stil der lateinischen Motette nachgeahmt und über einem auch in lateinischen Motetten verwendeten oder einem ähnlichen Tenor die Melodien zu den französischen Motettentexten gesetzt; oder die französische Motette entstand analog den ersten lateinischen aus einem Melisma, dessen Oberstimme oder Oberstimmen französischer Text untergelegt wurde, oder schließlich: es wurde eine ganze lateinische Motette in eine französische einfach dadurch umgewandelt, daß der lateinische Text durch einen französischen ersetzt und nun dieselbe Musik wie für die lateinische auch für eine französische Motette verwendet wurde.

Ist der französische Text, wie es gelegentlich, wenn auch nur selten vorkommt, nur die Übersetzung des lateinischen, ist dies Verfahren leicht verständlich. Als Beispiel aus Wolfenbüttel diene die alte Marienmotette *O Maria maris stella* über dem Tenor *Veritatem* aus dem Mariengraduale *Propter veritatem;* dazu überliefert Wolfenbüttel auch eine französische Nachdichtung *Glorieuse ten amie*, die ganz zur gleichen Musik erklingt, auch am Schluß, wie es sehr beliebt war, in die französische Übersetzung des Tenorwortes ausläuft: *vie et voie et verite*, analog dem lateinischen Schluß: *qui te puro laudant corde in veritate.* Doch sind derartige Fälle ziemlich selten und, wenn sie vorkommen, wenig verbreitet; der erwähnte französische Text z. B. ist mir sonst nirgends nachweisbar.

In der Regel haben die beiden Texte, die nach der gleichen Melodie gesungen werden und metrisch von völlig analogem Bau sind, inhaltlich nichts mit einander gemeinsam. Und wir müssen gleich erwähnen, daß, wie lateinische Motetten in großer Zahl so in französische Motetten umgewandelt wurden, auch das Repertoire der lateinischen Motetten nun seinerseits eine große Bereicherung durch das umgekehrte Verfahren erfuhr, indem man Motetten mit französischem Text einen lateinischen unterlegte. So sind aus der dritten alphabetischen Folge der zweistimmigen lateinischen Motetten in Wolfenbüttel bisher nicht weniger als 16 als aus französischen Motetten der gleichen Handschrift entstanden nachweisbar, Werke, die als französische Motetten zum großen Teil recht häufig wiederkehren, als lateinische Motetten dagegen ausnahmslos sonst nirgends erhalten sind.

Es ist ja eine in der Musikgeschichte zu allen Epochen immer wiederkehrende Erscheinung, daß dieselbe Melodie, oft sogar mit gleich befriedigender Wirkung, den verschiedensten Zwecken dienen kann, daß besonders Melodien, die ursprünglich für weltliche Zwecke konzipiert waren, oft in geistlicher Umdichtung erst in der Kirchenmusik ihre dauernde Heimat gefunden haben. Für die neuere Zeit dürfen wir nur an das Verhältnis des protestantischen Chorals zum weltlichen Lied im

16., an das von vielen katholischen Kirchenliedern z. B. zu vlämischen weltlichen Liedern des 17. Jahrhunderts oder an die vielfache Wiederverwendung von Melodien aus weltlichen Werken Bach's in seinen geistlichen Schöpfungen im 18. Jahrhundert denken. Ähnliche Erscheinungen sind auch im Mittelalter nicht selten, und gerade aus der französischen Musik- und Literaturgeschichte des 13. und 14. Jahrhunderts sind viele solcher »Kontrafakta« bekannt, Fälle, in denen geistliche Dichter schöne weltliche Melodien für die Kirche zu retten suchten, indem sie den weltlichen Text durch einen geistlichen ersetzten, die alte Melodie aber beibehielten.

Ich erinnere hierbei besonders an die Untersuchungen von Karl Bartsch über die geistlichen Lieder der *Miracles de Notre Dame* in der Pariser Handschrift *fonds franç. 12483* aus dem 14. Jahrhundert (Zeitschr. für rom. Phil. 8, 570 ff.), an Paul Meyer's Feststellungen über die geistlichen Lieder von Gautier von Coinci (Romania 17, 429 ff.) und seine Beschreibung der Handschrift Metz *535* (*Bull. de la soc. des anc. textes* 12, 41 ff.). Aus der späteren Motettenliteratur sind einige ähnliche Fälle ebenfalls bereits bekannt. Schon Coussemaker (*L'art. harm.* 283) bemerkte, daß zwei dreistimmige Motetten des fünften Faszikels von Montpellier über dem Tenor *Aptatur* musikalisch gleich seien, obwohl die eine einen höchst weltlichen Inhalt hat und die andere eine Marienmotette ist. Die Stimmen der einen fangen: *He Marotele, alons au bois jouer* und *En la prairie Robins et s'amie* an; statt dessen beginnt die geistliche Umdichtung, die Coussemaker mit der Musik veröffentlichte, *He mere Diu, regardez m'en pitie* und *La virge Marie loial est amie.*

Ähnlich steht es bei einer kürzlich herausgegebenen zweistimmigen Motette über dem Tenor *Manere* aus einer Handschrift in Boulogne s/M. (P. Aubry, *Les plus anciens monuments de la musique française*, 1905 pl. 7), die *Virgne glorieuse et mere diu clamee* beginnt, an deren Schluß der Verfasser, ein Kanonikus, anmerkt, daß er diesen Text (*littera istius verbuli*) 1265 dichtete. Es entging dabei dem Herausgeber[1]), daß das weltliche Original in Oxford (*Douce 308*) und Montpellier erhalten ist und auch in Besançon stand. Es ist ein Trinklied *Bone compaignie, quant ele est bien privee*, das in Montpellier einen Teil einer vierstimmigen Motette über dem Tenor *Manere* bildet, die von Coussemaker veröffentlicht ist.

Oft lassen sich auch spezielle musikalische Effekte des Originals in der Parodie nachahmen. Das letzterwähnte Lied z. B. endet im Original mit der Aufforderung des Wirtes,

qui dit: Beves! et quant vins faut, si cries:
ci nous faut un tour de vin, dieus, car le nos donez,

wobei die dem Refrain-artig behandelten Schluß *ci nous faut* vorhergehende Zeile: *et quant vins faut, si cries* musikalisch besonders nachdrücklich be-

1) Ebenso H. Riemann in seiner Besprechung dieser Motette gelegentlich seiner ausführlichen Anzeige von Aubry (Mus. Wochenblatt 1905, S. 799f., 817).

handelt ist durch Umschlagen in einen langsameren Rhythmus. Die Umdichtung des Kanonikus schafft hier eine ähnliche Situation durch den Text: *par le grant humilite ke vous moustres*, (jetzt die langsamer deklamierte Stelle:) *a vo dou fil si crihes* (diese beiden Worte sind also wörtlich übernommen, weiter refrainartig schließend:) *biau fius veschi vo mere e cor (car?) me soucoures.*

Kehren wir von dieser Abschweifung in bekanntere spätere Zeiten, in denen solche Umdichtungen häufig wiederkehren, zurück zur Handschrift Wolfenbüttel, so finden wir, daß neben der gleichen Erscheinung, der vorhin erwähnten Entstehung der dritten alphabetischen Serie zweistimmiger lateinischer Motetten aus französischen Werken, auch das umgekehrte Verhältnis in großem Umfang statthatte. Die Komponisten der französischen Motette versuchten sich nicht nur in der Nachahmung der lateinischen dadurch, daß sie nach deren Muster französische Werke schufen, sei es, daß sie dazu alte Melismen benutzten, die noch nicht in lateinische Motetten verwandelt waren, sei es, daß sie die französischen Motetten ganz selbständig nur im gleichen Stil komponierten; sondern sie bereicherten das Repertoire der jungen französischen Motettenkunst auch dadurch, daß sie einfach ganze lateinische Motetten übernahmen und nur den lateinischen Text durch einen französischen ersetzten.

Wie die Kirche also oft schöne weltliche Melodien durch die *parodie cléricale* in ihren Gebrauch nahm, so annektiert hier die weltliche Kunst schöne geistliche Melodien. Die wenigen dreistimmigen französischen Motetten mit nur einem Text in den Oberstimmen, die außer Wolfenbüttel nirgends sonst mehr vorkommen, sind sämtlich so entstanden, von den anderen zweistimmigen und zweitextigen dreistimmigen eine große Anzahl. Und zwar merkt der Schreiber der Handschrift bei mehreren lateinischen Motetten den Anfang der entsprechenden französischen Motette am Rand richtig an, freilich bei weitem nicht in allen Fällen, in denen eine solche Entlehnung stattfand. Ein großer Teil der so entstandenen französischen ursprünglich lateinischen Motetten gehört zu den verbreitetsten Motetten überhaupt. Als Beispiel möge der komplizierteste Fall dienen, der mir bisher bekannt wurde; es ist dies eine schon vorhin erwähnte *Et gaudebit*-Motette.

Die Quelle ist ein zweistimmiges Melisma *Et gaudebit* aus dem *Alleluia* des Sonntags nach Himmelfahrt *Non vos relinquam*, das einerseits in einem Melismenfaszikel in Florenz erhalten ist, andrerseits in dem Melismenfaszikel der Pariser Handschrift *lat. 15139*, einst *St. Victor 813*, der für die französischen Motetten von größter Wichtigkeit ist, der einzige mir bisher nachweisbare Fall, in dem ein Melisma in gleicher Fassung in diesen beiden Handschriften, die sonst keine Berührungspunkte haben, steht. Aus ihm entstand die lateinische Motette *Velut stelle firmamenti*, die mit dem neu dazu komponierten Triplum *Hypocrite pseudopontifices*, wie erwähnt, als zweitextige dreistimmige Motette in Florenz erhalten ist.

Wir erwähnten oben auch bereits den Inhalt: das *Alleluia Non vos relinquam orphanos* verheißt die Wiederkunft Christi: *vado et venio ad vos et gaudebit cor vestrum*, auf das nahe Pfingstfest deutend; der Motetus schildert die Wirkung des Heiligen Geistes im idealen Priester, das Triplum rügt mit ungewohnter Lebhaftigkeit die *pseudopontifices*.

Das St. Victor-Melisma bemerkt, wie fast alle diese bereits in *Coussemaker's Histoire de l'harmonie au moyen âge* (1852) erwähnten Stücke, den Anfang der aus ihr gebildeten französischen Motette am Rande: *Al cor ai une aligeance*, die mit dem Triplum *El mois d'avril* zusammen die zweite der zweitextigen dreistimmigen französischen Motetten in Wolfenbüttel ist. So haben wir in diesen beiden alten Handschriften die gleiche Musik einmal einer rein lateinischen, das andre Mal einer rein französischen Motette dienend.

Nun existierte aber für die Motetus-Melodie neben dem Text *Velut stelle* noch ein andrer naturgemäß völlig gleich gebauter Marientext: *O quam sancta quam benigna fulget mater salvatoris*, der ungleich verbreiteter war als jenes feierliche Lob der guten Geistlichen. Er ist erhalten in der Handschrift Madrid *Tol. 930* und London *add. 30091*, wie es scheint, ohne Verbindung mit einem andern Motettentext, ferner in Bamberg verbunden mit dem alten Triplum *Hypocrite* und schließlich in dem in seltsamer Weise lateinische und französische heterogene Texte in einer Komposition vereinigenden dritten Faszikel von Montpellier sogar mit dem Wolfenbütteler Triplum *El mois d'avril* verbunden. Ebenso enthielt die Handschrift Besançon eine Motette mit dem Motetus *O quam sancta*, wobei, da die Triplumanfänge nicht erhalten sind, dahingestellt bleiben muß, ob es die Bamberger Fassung mit lateinischem oder die von Montpellier mit französischem Triplum war. Endlich überliefert die Abschrift der Handschrift *La Clayette* den französischen Triplumtext *El mois;* da der Motetustext fehlt, gehörte dazu nicht der französische Motetus, wie in Wolfenbüttel, sondern ebenfalls der lateinische *O quam sancta*.

Auch damit ist aber die Geschichte dieser Motettenmusik noch nicht erschöpft. Wolfenbüttel überliefert noch zwei weitere lateinische Texte zur gleichen Motetus-Melodie: *Virgo virginum regina* und *Memor tui creatoris;* freilich ist eine weitere Verbreitung der zweistimmigen lateinischen Motette mit einem dieser beiden Texte bisher nicht bekannt. So sind es im ganzen acht zwei- oder dreistimmige nur textlich verschiedene Fassungen der gleichen Musik über dem Tenor *Et gaudebit*, zu denen Wolfenbüttel allein drei beisteuert, eine ohne Text in der Oberstimme, die andern mit fünf verschiedenen Motetus- und zwei Triplumtexten, deren Geschichte wir in den erwähnten neun Handschriften verfolgen können.

Ist die Geschichte dieses Werks nun freilich durch die Vielgestaltigkeit der Texte und der Textkombinationen etwas Singuläres, so kehren

die einzelnen dabei beobachteten Erscheinungen, die die Zusammenhänge der lateinischen und französischen Motettenmusik betreffen, doch bei sehr vielen Werken wieder; wir müssen uns daher bei jeder Motette zunächst über die Geschichte der älteren Verwendung ihres Tenors unterrichten. Keine Handschrift ist dafür so instruktiv, wie der Kodex Wolfenbüttel *1099*, in dem ich etwa 40 Fälle derartiger mehrfacher Verwendung der gleichen Motettenmusik für verschiedene Texte zähle, während für eine weitere Hauptquelle der französischen Motetten, die Entstehung aus der Melismensammluug der Handschrift *St. Victor*, neben Wolfenbüttel als gleich wichtig die Motettensammlungen im *Chansonnier Roi* und *Noailles* treten.

Neben diesen vielseitigen Anregungen der mehrstimmigen Musik, der liturgischen Werke und der lateinischen Motetten, auf die junge französische Motette beobachten wir zum Schluß weiter nun schon im ersten Stadium ihrer Entwicklung auch tiefgehende Einflüsse, die der einstimmigen französischen Musik entstammten.

Schon in Wolfenbüttel sind Versuche enthalten, die sich dann zunächst besonders im *Chansonnier Roi* und *Noailles* fortsetzen, Rondeaux mehrstimmig in Motettenform zu komponieren. Zu befriedigenden Resultaten führten sie freilich nicht und allmählich verschwanden sie, um der schon anfangs erwähnten mehrstimmigen Komposition der Rondeaux in Konduktus-Form, die für das Rondeau weit angemessener ist, Platz zu machen.

Wichtiger war es, daß von Anfang an die französische Motette durch die Verwendung vielfacher Refrains lebhafte Beziehungen zur einstimmig komponierten französischen Dichtung anknüpfte und diese lange Zeit unterhielt. Es begegnen uns sogar in Wolfenbüttel schon zwei Werke, die die Refrainverwendung auf die Spitze treiben und lediglich aus Refrains bestehen. Das eine, *Cele m'a la mort dounee* beginnend, kehrt mit der Variante *s'amour* am Anfang und verkürzt am Schluß im *Chansonnier Noailles* wieder; weitere Verbreitung und Nachahmung dieser Werke ist indes bisher nicht nachzuweisen. Viel später findet sich einmal in einer Motette in Bamberg und Montpellier ein derartiger Text als Tenor verwendet (Coussemaker, Nr. 36), was eher angängig ist, aber auch isoliert blieb.

Die beiden erwähnten Werke in Wolfenbüttel haben richtige liturgische Tenores, die freilich in unregelmäßigen rhythmischen Gruppen verlaufen. Immerhin mußte es eine ausdauernde Geduldsübung erfordern, die Möglichkeit zu finden, Refrainmelodien in solcher Fülle mit einer bestimmten, wenn auch rhythmisch frei umgestalteten liturgischen Tenormelodie zu vereinigen, ohne daß das Resultat eigentlich diese Mühe lohnte. Es ist freilich auch bei der einfachen Refrainverwendung erstaunlich, mit welcher technischen Leichtigkeit die Komponisten in solchen Fällen zwei vorher bestehende Melodien zu vereinen wußten. Als Beispiel diene die zwei-

stimmige Motette *Li dous termines m'agree*, von Coussemaker aus Montpellier publiziert, in älterer Form in den *Chansonniers Roi* und *Noailles* erhalten, über einem freilich selten verwendeten, aber liturgischen Tenor *Balaam* aus einer Epiphanias-Sequenz, die am Anfang und Schluß die Worte und Weise einer oft erhaltenen Chanson von *Moniot d'Arras* benutzt, wie sie mit der Melodie in der Ausgabe des *Chansonnier de St. Germain* veröffentlicht ist.

Den viel versprechenden Anfängen der französischen Motettenkunst, wie sie sich in Wolfenbüttel, *Roi* und *Noailles* ausbreiten, folgte eine Periode reicher Entfaltung dieser Kunst, für die Kodex Montpellier und Bamberg die Hauptquellen sind. In ihr bewegt sich die Entwicklung der französischen Motette zunächst im wesentlichen nur in den Bahnen weiter, die schon in Wolfenbüttel eingeschlagen waren; die Trägerin des weiteren Fortschritts wird dagegen wieder die lateinische Motette, die aber durch die sich immer steigernde Freude am gleichzeitigen Erklingen mehrerer Texte in den Oberstimmen, wie es in der französischen Motette immer häufiger wurde, entscheidend beeinflußt wird. Ein orientierender Blick auf diese neue Epoche der Motette möge unsere Ausführungen über den Ursprung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette kurz abschließen. Die alte Form der lateinischen Motette, wie sie noch Wolfenbüttel *1099* überliefert, genügte so der neuen Zeit nicht mehr; aber sie wird wieder lebensfähig dadurch, daß man ihr eine erweiterte Gestalt gibt, indem man den alten zweistimmigen Unterbau von Tenor und Motetus durch ein neues Triplum krönt, das sich in seiner rhythmischen Lebhaftigkeit wieder weit über den Motetus erhebt und damit den Gesamteindruck wieder durch neue bisher ungeahnte Wirkungen steigert.

Freilich bot auch dazu schon die alte Motette in einem Triplum wie dem besprochenen *Hypocrite pseudopontifices* ein Vorbild, das unübertroffen blieb; epochemachend wirkt aber erst der weitere Ausbau dieser Form, den uns Faszikel 4 von Montpellier und viele dreistimmige ganz lateinische Motetten der alphabetisch angeordneten Bamberger Handschrift zeigen. Auch hiervon lernte wiederum die französische Motette bald, indem sie ebenfalls ausgedehnte französische Triplum-Kompositionen zu schaffen versuchte, zuerst über lateinischem Motetus, wie sie besonders Faszikel 3 von Montpellier überliefert, dann über französischem Motetus, womit aber noch weitere Veränderungen im Motettenbau Hand in Hand gehen, so daß mit diesen Werken wiederum eine stilistisch ganz neue Phase der Entwicklung der französischen Motette beginnt, deren Werke in Montpellier in einem eigenen Faszikel, in Faszikel 7, vereinigt, in den anderen Handschriften bereits vermischt mit den Werken aus vorhergehenden Epochen erhalten sind.

Das Kunstlied im 14.—15. Jahrhundert.

Von

Hugo Riemann.

(Leipzig.)

Da die musikgeschichtliche Forschung erst vor noch nicht 150 Jahren mit ernster zu nehmenden Versuchen eingesetzt hat (Gerbert, Burney, Hawkins, Forkel), zu methodischer Durchsuchung aller Winkel und Ecken aber erst seit wenigen Jahrzehnten vorgeschritten ist, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn Überraschungen aller Art einander jetzt in kurzen Abständen folgen, welche die von den ersten musikalischen Enzyklopädisten geprägten Leitsätze in Frage stellen und die noch von unseren persönlichen Lehrern für unerschütterlich gehaltenen Fundamente der Periodisierung der Musikgeschichte nach Kunstgattungen und Stilrichtungen wie Kartenhäuser umwerfen.

Eine der stärksten derartigen Überraschungen brachten die allerletzten Jahre durch Aufdeckung einer hochbedeutsamen Blüte des Kunstliedes im 14. Jahrhundert in Mittel- und Oberitalien. Wenn die beiden einander schnell folgenden ersten Arbeiten darüber in den Heften III, 4 und IV, 1 der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (Johannes Wolf: »Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts« [Okt. 1902] und Friedrich Ludwig: »Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts« [Jan. 1903]) nicht sogleich das Aufsehen machten, welches sie verdienten, so lag das vielleicht nur daran, daß diese beiden speziell auf das 14. Jahrhundert geaichten Verfasser den Mund nicht voll genug genommen hatten, um in weiteren Kreisen Aufmerksamkeit zu erregen, geschweige die mit anderen Epochen beschäftigten gelehrten Kollegen von ihrer Arbeit auf sich abzulenken. Ich selbst gestehe offen, daß ich im Drange anderer Arbeiten kaum bemerkt hatte, was Wolf mit seiner ersten kleinen Auslese von Madrigalien und Caccias des 14. Jahrhunderts der Welt offenbarte. Und doch hätte schon der Nachweis der Existenz von Madrigalien mehr als 200 Jahre vor Arcadelt genügen müssen, alle Beflissenen der Musikgeschichte aufs Stärkste zu interessieren. Es scheint aber, daß es anderen gegangen ist wie mir, daß sie diese Proben der Kunst von Zeitgenossen und Landsleuten Petrarcas und Bocaccios nach Konstatierung einiger Oktaven- und Quintenparallelen in der Überzeugung beiseite gelegt haben, daß dieselben durchaus dem entsprächen, was man von der Musik vor Dunstaple und Dufay zu halten sich gewöhnt hat. Freilich will ich

nicht verschweigen, daß Wolf's Wiedergabe der Stücke in unverkürzten Notenwerten mit den Originalschlüsseln die Lektüre sehr erschwert, so daß wenigstens ich eine eingehendere Würdigung derselben auf eine Zeit verschob, wo ich Muße hätte, sie mir mundgerecht umzuschreiben. Wolf ist viel zu sehr Spezialist des Notenschriftwesens und hat daher seinen Begleitartikel mit Bemerkungen über Notenformen und Notengeltungen des 14. Jahrhunderts angefüllt, anstatt auf den Kunstwert und die eminente historische Bedeutung der Werke nach Form und Stil hinzuweisen. Ludwig findet zwar einen wärmeren Ton und bezeichnet die Musik der Trecentisten als »völlig ebenbürtig, als vollwertiges Glied in dem wundervollen Ganzen des sich immer reicher entfaltenden Florentiner Kunstlebens«, gibt aber keine Beispiele und beschäftigt übrigens den Leser mit (freilich sehr verdienstlichen und nützlichen) bibliographischen Nachweisen. So bedurfte es denn erst noch des Erscheinens der beiden Bände Musikbeilagen (78 Faksimiles und Übertragungen) von Joh. Wolf's endlich das komplizierte Notierungswesen des 14. Jahrhunderts gründlich klarstellender »Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460« (1904), um das Staunen zu verursachen, welches gleich jene ersten Arbeiten hätten bringen müssen. Da mir Wolf die einzelnen Bogen während des Druckes zugänglich machte, so war ich in der glücklichen Lage, den Inhalt noch für den zweiten Halbband meines Handbuchs der Musikgeschichte benutzen zu können. Bei der natürlich nunmehr sofort vorgenommenen Umschreibung in eine nach meinen Begriffen überhaupt erst lesbare Form erkannte ich freilich schnell die eminente Bedeutung der damit erschlossenen Literatur.

Doch hat weder Wolf noch sein Spezialkonkurrent und schneidiger Kritiker Ludwig (vgl. Sammelbände der IMG. VI, 4) bemerkt, daß diese Denkmäler der Florentiner Kunst des 14. Jahrhunderts nicht dem a cappella-Stile angehören, sondern vielmehr eine bereits ganz erstaunlich entwickelte Kunst der Verbindung des Gesanges mit Instrumentalmusik belegen. Ludwig ist zwar nicht entgangen, daß die Unterstimmen der Gesänge des 14. Jahrhunderts meist die Rolle eines Fundaments, einer stützenden Begleitung spielen (er sieht in ihnen sogar die Keime von etwas wie dem späteren Basso continuo) und daher schwerlich vokal gemeint sind; aber auch er hat nicht bemerkt, daß die Oberstimme, bzw. bei den Caccias die beiden Oberstimmen gleichfalls nur zum kleinsten Teile vokal, vielmehr reich mit instrumentalen Partien durchsetzt sind. Seine Verwunderung über die »oft wirklich übermäßige Ausdehnung der einzelnen (Vers-)Zeilen durch tonfreudige Melismen« hat ganz gewiß ihren guten Grund, wie wir sehen werden; nur irrt er, wenn er bei den Franzosen dieselbe Sonderbarkeit nicht sieht. In den episch-lyrischen Caccias und den kontemplativen Madrigalen, welche von den Franzosen

nicht übernommen worden sind, ist ja allerdings naturgemäß eine etwas breitere Anlage häufig als bei den Balladen und Rondeaux. Die Faktur der letzteren ist aber hier wie dort dieselbe.

Doch — erst gilt es, Material dafür beizubringen, daß wirklich diese »tonfreudigen Melismen« nicht Gesangskoloraturen, sondern instrumentale Passagen sind. Ich bin mir sehr wohl bewußt, welche tiefgehende Umwälzung der Anschauungen diese Aufstellung für die Liedliteratur nicht nur des 14., sondern auch noch des ganzen 15. Jahrhunderts bedeutet. Doch hat bereits Sir John Stainer (Dufay and his contemporaries [1898] S. 15 ff.) erkannt und betont, daß viele Lieder der Dufay-Epoche stark mit instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen durchsetzt sind, wenn er auch Bedenken trägt, aus seiner Erkenntnis die letzten Konsequenzen zu ziehen. Die Herausgeber der beiden Auswahlen aus den 6 Trienter Codices in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (VII, 1 [1900] und XI, 1 [1904]) vertreten dagegen wieder radikal die Ansicht, daß die Lieder des 15. Jahrhunderts der a cappella-Literatur angehören und legen die Texte allen Stimmen so unter, daß keine Note textlos bleibt (!). Ich weiß das hohe Verdienst, welches sich G. Adler und O. Koller mit der erstmaligen Erschließung dieser reichen Schätze um die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts erworben, sehr wohl zu würdigen und unterschätze auch die Schwierigkeit der Aufgabe durchaus nicht. Aber ich glaube, daß ihre Deutungen der Notierungen noch nicht in allen Fällen das Rechte getroffen haben und daß eine weitere Durcharbeitung der von ihnen gelieferten Vorlagen erforderlich ist, um die Werke dieser Epoche voll zu würdigen und ihre Schönheit weiteren Kreisen erkennbar zu machen. Die unverkürzte Beibehaltung der originalen Notenwerte, die in der dokumentarischen Ausgabe der Denkmäler gewählt ist, um für die Kundigen das Notenbild der Originale mit allen Ligaturen, Schwärzungen usw. kenntlich zu machen, hat natürlich für fernere Bearbeitungen keinen Zweck. Das gleiche gilt von der Beibehaltung der alten Schlüssel, auch der uns allerungewohntesten. Ich freue mich, mitteilen zu können, daß die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich mir eine Reihe von mir namhaft gemachter Stücke für solche Überarbeitung zu praktischen Zwecken freigegeben hat, sodaß ich dieselben für meine Nachweise der Mischung von Vokal- und Instrumentalmusik benutzen kann. Ich hoffe, daß es mir gelingen wird, dabei zugleich der bisher bei allen Neuausgaben empfindlich bemerkbaren Unsicherheit und Zaghaftigkeit im Disponieren von Transpositions-Vorzeichnungen und Accidentalen ein Ende zu machen. Daß die Trienter Codices zum Teil flüchtig geschrieben sind und besonders für die Textunterlegung sehr wenig Anhaltspunkte geben, steht leider außer Zweifel. Ich verweise z. B. auf das Rondeau »Nouvellement ay entrepris« des Hermannus de

Atrio (VII, 1, S. 256). Bekanntlich sind diese Rondeaux so angelegt, daß der erste Teil (das Ritornell, bis zu einer durch Fermate kenntlich gemachten Note) dreierlei Text erhält, der zweite Teil aber nur zweierlei Text. Es ist daher dadurch, daß die ersten drei Silben des zweiten Teiles der ersten Strophe (»Laquelle«) noch vor die Fermate geraten sind, unmöglich gemacht, den Text der nur den ersten Teil angehenden zweiten (Halb-)strophe und dann den der dritten Strophe normal unterzulegen. Eine praktische Bearbeitung wird selbstverständlich solche Mängel der Handschrift ausmerzen müssen.

Das genannte Stück ist noch weiter dadurch merkwürdig, daß für die Baßstimme (Kontratenor) am Schluß ein **Akkord über drei Saiten** notiert ist, der das so seltene (D. d. T. i. Öst. VII, 1, S. 248 [Busnois], Barbieri, Cancionero musical No. 184 [Lope de Baena]) und nach Versicherung Adams von Fulda durchaus instrumentale tiefe *D* benutzt (die tiefste Saite der Baßviola bis zu ihrem Verschwinden):

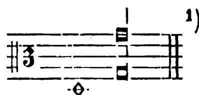


Dies eine Beispiel würde schon hinreichen, die letzten Zweifel über die instrumentale Natur so mancher unsanglichen Kontratenöre dieser Epoche zu beheben. Aber es steht nicht allein. In den Trienter Stücken der D. d. T. i. Öst. finde ich noch zwei:

VII, 1, S. 234. — Hert, Contra zu »O rosa, bella rosa«.

XI, 1, S. 98. — Contra von »La douleur est dure«.

Dazu kommt als Beweis, daß auch der Cantus von Instrumenten mitgespielt wurde, eine einzelne ganz unvermittelt aufgesetzte Oktave am Schluß von Dufay's »Hé compaignons« bei Stainer, Dufay etc., S. 131:



1) Soeben gehen mir Aushängebogen von Dr. Victor Lederer's interessantem Buche über »Ursprung und Heimat der Mehrstimmigkeit« zu, in denen ich (S. 262—63) aus den noch nicht veröffentlichten Nummern der Trienter Codices eine Anzahl weiterer Fälle von Doppelgriffen zusammengestellt finde. — Die mehrfach in Stücken des 15. Jahrhunderts in Stainer's Early Bodleian Music (1901) vorkommenden Spaltungen der Schlußnote in auseinander- und wiederzusammenlaufende Gänge, die Stainer nicht

Schon Ambros (Gesch. 2. Bd., S. 488f.) hat mehrere Zeugnisse dafür beigebracht, daß im 14. Jahrhundert die Sänger Kanzonen mit Begleitung von Instrumenten vortrugen. Minuccio von Arezzo am Hofe Peters von Aragon in Sizilien war gleich ausgezeichnet als Sänger und Violaspieler (Bocaccio, Decam. X, 7). Der verbindende Text zwischen den zehn Novellen-Tagen des Dekameron beschreibt wiederholt den Vortrag von Tanzliedern (Carolen, Ballatetten, Kanzonen) mit Begleitung von Instrumenten (liuto viola, cornamusa) und Chorrefrain. Für das 15. Jahrhundert bezeugt ein anonymer Text in dem von Morelot (1856) beschriebenen Dijoner Kodex, daß Morton und Heyne ihre Gesänge auf Instrumenten tiefer Tonlage »reich« begleiteten:

»Sur bas instruments a planté
Ont joué et si fort chanté
Qu'on les ouy pres de mais.«

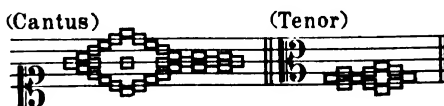
Vergleiche auch den Bericht des Adam von Salimbene (1380) über kunstvollen weltlichen Gesang mit Instrumenten (Haberl, Bausteine III, S. 27) und die begeisterten Schilderungen des B. Manetti von der Festmusik in Florenz gelegentlich der Einweihung der Kathedrale durch Papst Eugen IV. (24. März 1436), in welchen die instrumentalen Zwischenspiele (ubi consuetae canendi pausae fiebant) mit den Leistungen des Timotheus und und Orpheus verglichen werden. Eine Menge weiterer Bestätigungen bringt der Aufsatz H. Leichtentritt's »Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit« (Sammelbände der IMG. VII, 3. April 1906).

Für sehr beweiskräftig für die Teilung auch der Oberstimme in gesungene und gespielte Partien halte ich den Text des von Stainer falsch gelösten Kanons »O dolce compagno« von Domenico da Ferrara (Dufay S. 160f.), der für die aus dem Tenor durch Rückwärtslesen zu entwickelnde Oberstimme die Anweisung gibt, daß eine Frauenstimme »dann und wann« die Melodie mitsinge':

»E se te piace fa che la doncella
Alquanto dica con mij melodia.«

Ein anderer ebenfalls von Stainer nicht gelöster Kanon »O celestial lume« von Bartolomeo Brolo (Dufay S. 83) gibt sogar, wenn meine Lösung

übertragen und offenbar für Schreiberverzierungen angesehen hat, halte ich für Überreste alter Organalmanier, z. B. Faksimile 91 MS. Selden B. 26:



Vgl. auch die einfacheren Beispiele bei Wolf II, S. 39 (Machault), 50 (Ciconia) und 107 (Rosso de Collegrano), wo die Übertragung ebenfalls die Spaltung ignoriert.

richtig ist, die Grenzen der Gesangs- und Instrumentalphrasen genau an; der Text verlangt, daß die Melodie der dritten Stimme aus Bruchstücken (der beiden gegebenen Stimmen), welche durch eine Anzahl nicht geltender Pausen markiert sind (per chui tanti gemi osparssy), zusammengeflickt werden soll (e lasiato a me erimenbrar de ley), nämlich fortgesetzt wechselnd die Gesangsphrasen als Spiegelbilder von Stücken der einen und die Instrumentalphrasen als Spiegelbilder von solchen der anderen gegebenen Stimme. In einem anderen Spiegelkanon »Perche la vista donna da me fuge« von Randolfo Romano (Stainer a. a. O. S. 181) entschuldigt sich der Autor, daß er nur für die »gravi sembianti«, d. h. die von ihm notierten tiefen Spiegelbilder der zu entwickelnden (höheren) dritten Stimme auf Regelrechtheit (onestità) gesehen habe, was natürlich bedeutet, daß die dritte sich durch Spiegelung ergebende Stimme hie und da etwas über den Strang schlägt. Ein dritter Spiegelkanon in dem Trienter Codex 90 »N'est ce bien pour esrager« scheint nur für die Gesangsphrasen auf Spiegelbilder zu reflektieren und für die Instrumentalphrasen sich mit Zweistimmigkeit zu begnügen.

Weitere Anhaltspunkte für die frühe Existenz von Gesängen mit obligater Instrumentalbegleitung gibt die von Don G. Morphy 1902 herausgegebene Sammlung »Die Spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts« (Leipzig, Breitkopf und Härtel), welche eine stattliche Zahl von Tonsätzen enthält, die nicht Arrangements von mehrstimmigen a cappella-Gesängen und auch nicht rein instrumentale Stücke, sondern einstimmige Gesänge (zum Teil viel ältere Romanzen) mit einer den Gesang einleitenden und wiederholt unterbrechenden Lautenbegleitung sind und manchmal an die Faktur der Dufay-Epoche erinnern, vielleicht aber sogar ein Bild von der Praxis konserviert haben, welche dem Aufblühen des Kunstliedes in Florenz vorausging. Ich verweise auf die Nummern von Luiz Milan [1536]: [alte spanische Romanzen] 1. Durandarte, 2. Con pavor recordo, 3. Sospirastes Baldovinos, das span. Villancico No. 3[bis] A quel caballero; von Luiz da Narbaez (1538): S. 76 »Si tantos halcones; von Alonzo da Mudarra (1546): die Romanzen 2. Bd. S. 106 Durmiendo iba und S. 110 Israel, die Sonette S. 116 Si por amar und 118 Por ásperos, die Villancicos S. 120 Dime á do, S. 122 Si me llaman, S. 124 Gentil caballero, S. 126 Isabel; von Anriquez de Valderrabano: die Villancicos S. 144 O que en la cumbre, S. 148 Con que la lavarè, S. 152 Argimina, S. 157 das Proverbio »De hacer lo que jurè«, die Sonette S. 158 Eulalia, S. 160 A monte sale und S. 161 A los montes, die Romanzen S. 162 Ya cavalga und S. 163 Los brazos, die Cancion S. 166 Quien me otorgase, die Sonette S. 169 Corten espadas, S. 171 Anchelina, das Proverbio S. 173 Sea cuando; von Diegos Pisador (1552): die Romanzen S. 176 Quien hubiese, S. 179 Paseabase (auch I, 74 von Narbaez), S. 180 Guarte

el Rey, S. 181 A las armas, die Villancicos S. 182 Si la noche, S. 183 Y con que la lavarè, S. 184 Quien tuviese tal poder, S. 186 Pártense, S. 187 Si te vas a bañar, die Endechas S. 191 Porque es dama; von Miguel de Fuenllana (1554): die Romanze Paseabase (vgl. oben), die Villancicos S. 200 Con que la lavarè, S. 204 Vos me matastes, S. 210 De los àlamos, S. 213 No me hableis, S. 219 Puse mis amores; von Estevan Daza: die Villancicos S. 233 Çagaleja, S. 237 Gritos daba la morenica, S. 239 Serrana, S. 241 Mira Juan, die Villanescas S. 246 Adios, S. 248 Ay de mi.

Alle diese Stücke (und eine große Zahl anderer, die keine oder nur geringe Unterbrechungen des Gesanges aufweisen) zeigen *durchaus syllabische Deklamation des Textes (fast ohne alle Melismen)*, stimmen also in dieser Hinsicht durchaus überein mit meiner Deutung der italienischen und französischen Lieder des 14.—15. Jahrhunderts.

Valderrabano's Romanze »Ya cavalga Calaynos« sieht mit etwas mehr stimmgerechter Deutung der notierten Griffe so aus:

(Gesang:) Ya ca - val - ga

ca - la - y - nos ________________!

Valderrabano fordert die Gesangsnoten durch rote Ziffern; dieselben sollen aber auch vom Instrument mitgespielt werden (!). Da so oder ähnlich überall markiert ist, was gesungen werden soll und was nicht, so gibt es bei diesen spanischen Liedern mit obligater Laute keinen Streit, was vokal ist oder nicht. Es fällt daher sehr schwer ins Gewicht, daß *nirgends* etwas von »sangesfreudigen Melismen« im Gesangspart zu finden ist. Wo etwas passagenartiges vorkommt, ist es zweifellos instrumental! Sollten die Spanier mit dieser Praxis allein stehen?

Sind diese mannigfachen von mir beigebrachten Zeugnisse für die Existenz instrumentaler Elemente in den Liedern des 14.—15. Jahr-

hunderts auch nicht absolut zwingend, so wird man doch nicht umhin können, sie gelten zu lassen, wenn innere Gründe für eine solche Deutung vorhanden sind. Zur äußeren Begründung kann zunächst noch herangezogen werden, daß die als Chanson balladée bezeichneten Tanzlieder des 14. Jahrhunderts fast ganz ohne textlose Noten sind, während die als Ballade notée bezeichneten denselben breiten Raum gönnen. Das Wort »note« als Bezeichnung einer musikalischen Form ist schon Ferd. Wolf (Über die Lais, Sequenzen und Leiche [1841] S. 3 ff.) aufgefallen und wurde neuerdings wieder von Joh. Wolf (»Die Musiklehre des Johannes de Grocheo«, Sammelbände der IMG. I, 1, S. 98) kommentiert. Offenbar ist dasselbe ein auf instrumentale Musik bezüglicher Terminus. Auch das »solemniter cum nota« bei Baluze (z. J. 1367, vgl. Haberl, Bausteine III, 24) stimmt dazu bestens (festliche Kirchenmusik mit Instrumenten). Man wird deshalb auch Sacchetti's Charakterisierung des Madrigals des 14. Jahrhunderts durch »con molte note« geradezu als einen Beweis für die Einwickelung der schlicht deklamierten Gesangsphrasen in reich figurierte instrumentale Partien ansehen müssen (vgl. Ludwig's gegenteilige Deutung Sammelbände der IMG. IV, 1).

Höchst auffällig ist es doch, daß in den Kompositionen der Florentiner Trecentisten so häufig gerade zu Anfang einer Textzeile (über der ersten Silbe) endlose Notenreihen auftreten, meist sogar unterbrochen durch Pausen, dann aber geschlossen die übrigen Silben des Verses (meist fünffüßige Jamben) streng syllabisch folgen und nur die allerletzte Silbe wieder durch endlose Figuren hinausgeschoben ist. Hier sind ein paar Proben:

Jacopo da Bologna, Wolf II, S. 65.

(instrumentales Vorspiel)

Text bei Wolf: Un - - - - - - - - - - - - - - - - -

(Gesang) Un bel usw. (bianca!) (instrumentales Zwischenspiel)

- - - - - bel spar - ver gen - til di pen - na bian - -

- -

ca Vo - - - - - usw. (fortgesetzt zeilenweise ebenso).

Derselbe, Wolf II, S. 68 (vgl. auch die zweistimmige Fassung S. 67).

(Vorspiel.)

(Text:) U -

(Gesang:) U - sel - let - to usw.

- - - sel - let - to sel - vag - gio per sta - gio - ne.

und: (Nachspiel.) NB.!!? (Vorpiel.)

Text): Tut - - - - - - - - - - - - -

(Gesang:) Tutt' en-fio - ran Fi - lip-pot' e Mar-

- - - - - - - - - - - ti en - fio - ran Fi-lippot' e Mar-

chetti! (Nachspiel.)

chet - - - - - - - - - - - - - - - - ti!

Ganz ähnlich sehen die Oberstimmen aller Caccias und Madrigale der Florentiner usw. aus. Selbst wenn es an sonstigen Anhaltspunkten für die Mitwirkung von Instrumenten fehlte, müßte der Gedanke, daß eine neue großes Aufsehen machende Blüteperiode des Kunstliedes mit solchen Auswüchsen des Koloraturgesanges angefangen hätte, ungeheuerlich erscheinen, während man bewundernd vor einer zielbewußt disponierten Gestaltungsweise steht, sobald man annimmt, daß der Text durchweg ganz schlicht, höchstens mit den bekannten fast noch bequemeren und flüssigeren zweitönigen Ligaturen korrekt betont deklamiert wird und alles übrige instrumental ist.

Übrigens macht Stainer (Dufay S. 16) darauf aufmerksam, daß schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts das Spielen von Motetten und Chansons, ohne daß überhaupt gesungen wird, vorkommt (Olivier de la Marche's Bericht über eine scherzhafte Musikaufführung durch Jongleurs in Tierverkleidungen [Ziegen, Wölfe] gelegentlich der Hochzeit Margarethes von York mit dem Herzog von Burgund in Brügge 1468), ein Brauch, der für das 16. Jahrhundert durch die ausdrücklichen Aussagen der Titel der Werke (»zu singen und auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen«) längst außer Zweifel steht und die Spärlichkeit einer eigentlichen Instrumentalliteratur hinlänglich erklärt.

Die Angaben des Johannes de Grocheo (um 1300, s. J. Wolf's Ausgabe, Sammelbände der IMG. I, 1) über die prominente Rolle der Viella (Viola) als Begleit- und Vortragsinstrument (die aber auch schon durch Hieronymus de Moravia [um 1260], bei Coussemaker, Script. I, 152 ff., verbürgt ist), desgleichen diejenigen des Arnulph von St. Gillen (14. Jahrhundert, Gerbert, Script. III, 316) über das reiche Figurenwerk der Instrumente in weltlichen und kirchlichen Kompositionen, das weit über das hinausgehe, was den Singstimmen möglich sei, und auch die Klagen des Adam von Fulda (um 1490, daselbst S. 352) über den breiten Einfluß, den die Instrumentisten auf die Komposition gewinnen, so daß wohl gar Possenreißer und Jongleurs die Komponisten der Zukunft zu werden drohen — das alles stimmt nun bestens zu der Beschaffenheit der nach Feststellung der syllabisch komponierten Teile mit Text sich als instrumental ergebenden Partien. Die Bemerkung des Grocheo (a. a. O., S. 96, 97), daß die Viella sozusagen die Eigenschaften aller anderen Instrumente in sich vereine und daß ein guter Spieler auf der Viella jede Melodie und Chanson, überhaupt alle musikalischen Figuren spielen könne (bonus autem artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit), erklärt zugleich die entschieden streichermäßige Faktur der instrumentalen Partien dieser Literatur. Eine selbständige Rolle der Viella bei dem Vortrage von Liedern bezeugt aber eine Vergleichung der Schlußneumen der Antiphonen mit den Nachspielen (exitus) des Cantus coronatus (Madrigal? Rondeau?) und des Stantipes (Tanzlied, Ballade), für welche die Viellatoren den Terminus Modus gebrauchen (quemadmodum in viella post cantum coronatum vel stantipedem exitus, quem modum viellatores appellant). Man wird schwerlich fehlgehen, wenn man diesen »Modus« in den stereotypen Formeln der Schlußbildungen sucht, die bereits bei den Florentiner Trecentisten bemerkbar sind, bei den an sie anschließenden französischen bzw. spanischen, niederländischen, deutschen und englischen Komponisten vom Ende des 14. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts aber sich zu einer wirklichen Manier herausgebildet haben. Eine Vergleichung der vielen vorliegenden Beispiele ergibt, daß diese »Modi« fast nie den Gesangsphrasen angehören, sondern vielmehr den Zeilenschlüssen angehängt sind, z. B. bei Dufay, Rondeau »Pour l'amour de ma doulce amie«:

(Cantus.) (Modus.)

Pour l'amour de ma doulce a - my - e

(Modus.) usw.

Ce ron-de-let voudray chan - ter!

oder bei Caron, Rondeau »Hélas que pourra devenir«:



Die letzten Zweifel an der Richtigkeit dieser Deutung beseitigt aber eine schon von Gerbert (De Cantu II. 222) zitierte Äußerung des Kardinals Sadoleto (um 1500): »In cantu vocum atque nervorum ... modulos nescio quos amamus et frequentamenta **quibus conciditur minutim cantus** (!!) usw. (es folgt eine treffende Charakteristik des ganzen Stils, wie ich an anderer Stelle ausführen werde.) Nun erst kann man auch verstehen, was Adam von Fulda (Gerbert, Script. III. 342) mit dem Dufay-Stil (formalitas vulgo maneries) im speziellen Hinblick auf die Instrumente und ihre »sciolae« (scidolae »Fetzen«? oder vom italienischen sciorre, sciolto?) meint.

Es wird nicht nötig sein, die Belegbeispiele zu vermehren. Wem Wolf's Geschichte der Mensuralnotation, Stainer's Dufay, die Auswahlen aus den Trienter Codices und Fr. As. Barbieri's Cancionero musical de los siglos XV e XVI (1890) zur Hand sind, der kann sich leicht überzeugen, daß es sich damit tatsächlich um einen allgemein verbreiteten ausgebildeten Stil handelt. Weiteren Kreisen wird aber meine bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinende Sammlung »Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14.—15. Jahrhundert«, Gelegenheit geben, sich zu überzeugen, daß vor dem Aufkommen der Madrigalien des 16. Jahrhunderts durch 200 Jahre eine höchst respektable Blüte des Kunstliedes bestanden hat, die wohl wert ist, noch heute studiert zu werden, weshalb ich die Sammlung in einer direkt für die lebendige Praxis berechneten Gestalt in Partitur und Stimmen publiziere.

Freilich werden wohl meine wissenschaftlichen Kollegen in einige Aufregung geraten über das gänzlich veränderte Notenbild, das sich durch Reduktion der Werte auf den vierten, ja achten Teil (in einzelnen Fällen sogar noch weiter) ergibt. Denn z. B. ist der obige Anfang von Caron's »Hélas« im Original in achtmal so langen Noten geschrieben:



Erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks der verschiedenen Lieder je nach dem Inhalte des Textes; ich muß deshalb Ansichten, wie sie noch Wooldridge in dem zweiten Bande der Oxford-History of music

(1905) äußert, entgegentreten, z. B. wenn er der Musik vor Dufay's reiferer Zeit alle vernünftige Harmonieführung abspricht (S. 182) und u. a. das hübsche Doppelrondeau von Cesaris »Mon seul voloir« (»Certes m'amour«) kakophon nennt. Auch Haberl hat im Anschluß an Fétis ähnliches ausgesprochen (Bausteine III, 27), und selbst Stainer stellt (trotz seiner sehr fortgeschrittenen Einsicht in das Wesen der Schlußklauseln und der Musica ficta) für Binchois in dem allerliebsten Rondeau» De plus en plus se renouvelle« die Fähigkeit in Abrede, seine hübsch erfundene Melodie stilgerecht zu harmonisieren. Daß solche Ansichten großenteils auf allzugroßer Unsicherheit bezüglich des Transpositionswesens beruhen, wird meine Ausgabe der Lieder dartun. Es ist durchaus irrig, anzunehmen, daß Accidentalen nur in den Klauseln in Frage kommen oder wo sonst ein übermäßiges Intervall (*mi* contra *fa*) entstünde. Im Gegenteil haben die Komponisten sogar oft genug durch eingezeichnete Accidentalen das *mi* contra *fa* ausdrücklich gefordert. Mit Recht betont Stainer (Dufay S. 43) das häufige Vorkommen des großen Septimensprunges, der freilich kein eigentliches *mi* contra *fa*, sondern nur eine Octavverlegung des normalen *fa* — *mi* ist. Bei Machault, der mit Accidentalen besonders freigebig ist, kommt das wirkliche *mi* contra *fa* vor als Tritonus (Wolf II, S. 33, Z. 2: *d gis*, S. 38, Z. 3: *g cis*, S. 48, Z. 1: *g cis*), als übermäßige Quinte (S. 45, Z. 1: *f cis*), als verminderte Quinte (S. 36, Z. 6—7: *gis d*) und als verminderte Quarte (S. 57, Z. 1: *gis c*). Die große Septime bringt er S. 16, Z. 11: *d cis*, S. 28, Z. 6—7: *d cis*, S. 29, Z. 5 und 11: *d cis*, Z. 11 auch: *c h*, S. 39, Z. 8: *c h*. Aber solche Führungen sind auch den Florentinern nicht fremd; ich finde die große Septime als *g fis* bei Bartolinus de Padua (Wolf II, S. 73, Z. 2 und S. 77, Z. 7), als *d cis* bei Bartolomeus de Bononia (S. 122, Z. 6), den Tritonus *cis g* bei demselben (S. 124, Z. 10), die übermäßige Quinte *c gis* bei Matheus de Perusio (S. 26, Z. 10) — alles Stellen, wo durch Accidentalen das Intervall ausdrücklich gefordert ist! Baude Cordier und andere Franzosen um 1400 leiten zu denselben Freiheiten der Stimmführung in der Dufay-Epoche über. Tinctoris (Coussemaker, Script. IV, 146) verwirft zwar streng das *mi* contra *fa*, kann aber nicht umhin, sein häufiges Vorkommen bei angesehenen Meistern seiner Zeit zu konstatieren. Ein anonymes Rondeau im Trienter Codex 90, von dessen weltlichem Text leider nur die zwei Worte »De madame« erhalten sind, mag als Beispiel dienen, wie es mit der musica ficta in überaus zahlreichen Tonsätzen dieser Zeit steht. Das Stück beginnt und endet mit *g g'* bzw. *G g g'*, könnte also im 7. Kirchentone (Mixolydisch) stehen oder vielmehr in *G* dur, so daß *g* = *ut* zu setzen wäre, wenn nicht ein (aber nur der Oberstimme vorgezeichnetes) ♭ anzeigte, daß der ganze Tonsatz dem Cantus bemollaris angehört, in welchem vielmehr *f* = *ut* gesetzt

werden muß, also $g = re$ ist und nicht der 7. sondern eine Transposition des 1. Kirchentons (Dorisch) vorliegt, d. h. *g* dorisch oder vielmehr *g* moll. Im Tenor und Cantus ist zwar kein ♭ vorgezeichnet, aber mehrere im nächsten Verlaufe vorkommende ♭ vor *h*, im Contra auch vor *e* avertieren auch die Spieler dieser Stimmen, daß der Ton transponiert ist, was sich übrigens bereits durch den Cantus herausgestellt hat, ehe Tenor und Contra ihre erste Note verlassen. Denn wenn $g = re$ ist, so ist das erste Motiv des Cantus *g f e d* entsprechend dem *d c b a* des originalen Dorisch als *la sol fa mi* zu geben, d. h. mit *es* statt *e*, wie es wenige Noten weiter ausdrücklich verlangt ist. Anstatt:



ist also, da auch ♯ für *f* zwischen zwei *g* in der Nähe der Klausel auf *g* selbstverständlich ist, vielmehr gemeint (wie die Ausgabe der Denkmäler XI, 1 S. 98 durch übergeschriebene ♯ und ♭ bis auf die mit ! markierten richtig anzeigt):



also als echtes rechtes *g* moll. Die nächsten Takte bringen mehrmals *b* und *fis* kurz nacheinander (auch das ♭ vor *h* trotz der Vorzeichnung extra beigeschrieben), einmal sogar als verminderte Quarte ♯*f*—♭*h* im Cantus. Die Denkmäler-Ausgabe läßt hier zunächst wieder mehrere ♯ vor *f* vermissen, Takt 10—11 aber mehrere ♯ vor *c*, da unzweifelhaft die Modulation aus dem dorischen *g* (*g* moll) in das dorische *d* (*d* moll) gemacht wird. Die Klausel:



wie die Ausgabe sie beläßt, existiert nicht. Die Oberstimme würde allerdings so zu lesen sein, wenn die Unterstimmen etwa die folgende Führung hätten: (Halbschluß, phrygisch). Dagegen ist ein wirklicher Halbschluß unbedingt gemeint Takt 17 für den Halt auf *d*, wo im Contratenor statt *f* (sogar zwischen zwei *g*!) *fis* genommen werden muß, da für den Schluß des Ritornells (!) der Mollakkord unmöglich ist (ich markiere die in der Denkmäler-Ausgabe fehlenden Accidentalen wieder durch !):



Ebenso normal und gut logisch verläuft der zweite Teil; Takt 22 ist die Modulation nach *D*moll durch ein ♭ vor *e* vereitelt und tritt daher der Trugschluß auf *B* statt eines Halbschlusses über *d* und nicht wie Takt 11 statt eines Ganzschlusses über *d* ein. Auch hier fehlen in der Denkmäler-Ausgabe wieder einige Accidentalen:





Wie hier nur durch einzelne ♭ vor *h* und *e* im Tenor und Contra angedeutet ist, daß es sich nicht um einen Dur- sondern um einen Mollsatz mit der Finalis *g* handelt, so verraten in manchen anderen Fällen einzelne ♭ für die Terz der Finalis (*e*, *a*) in Stücken mit Schluß auf *c* oder *f* weitere solche Transpositionen ($B = ut$). Umgekehrt sind nicht als Subsemitonien der Kadenzen auftretende Kreuze für *f* und *c* Anzeichen der Transposition in die Obersekunde ($D = ut$ und $A = ut$). Daß solche stattfanden, ist ja aus den Theoretikern längst bekannt; man hat nur leider bisher immer nicht recht gewagt, die für die Würdigung der Denkmäler unerläßlichen Konsequenzen aus solchen Kenntnissen zu ziehen. Natürlich werden aber die Kompositionen bis zur Unkenntlichkeit entstellt, wenn man solche Andeutungen der Transposition übersieht und durchzukommen sucht, indem man ♯ und ♭ nur setzt, wo sie dastehen oder zur Vermeidung des *mi* contra *fa* nötig scheinen. Allgemein tut man gut, den Unterschied zwischen dem harmonischen Empfinden des 14.—15. Jahrhunderts und unserem heutigen möglichst klein anzunehmen — dann wird man selten auf ungereimtes stoßen. Einzelheiten, die heute stark frappieren, bleiben ja doch bestehen, so besonders die wenigstens vor 1400 häufige Einführung des Subsemitoniums nicht nur der Finalis, sondern zugleich auch ihrer Quinte in den Kadenzen, die nicht nur bei Machault und den Florentinern, sondern auch noch in den älteren Trienter Codices auftritt, z. B. (XI, 1, S. 98 aus Cod. 92 Rondeau »De ceste joyeuse advenue«):



Doch glaube ich vertreten zu können, daß diese spätere Zeit sie nur noch goutiert, wo die tonische Harmonie Dursinn hat, in welchem Falle der Durcharakter trotz der fehlenden Terz durch den Leitton zur Quinte deutlich wird. Adam von Fulda (Gerbert, Script. III, 353) bezeugt bereits bestimmt die Beliebtheit der übermäßigen Quarte im vorletzten Akkorde der Klauseln (actus tonati). Daß aber Adam für das ge-

samte Transpositionswesen den Schlüssel gibt durch den Hinweis auf die Bestimmung der Finalis als *Ut Fa* (Dur), *Re Sol* (Moll) oder *Mi La* Phrygisch), werde ich an anderer Stelle ausführlich nachweisen.

Der durch obige Führung entstehende Akkord ist übrigens gar nicht so unverständlich, da er den Leitton zur Prim statt der Prim in die Dominantharmonie einstellt und zum durch Battement verzierten reinen Dominantakkorde wird, wenn man ihm die schon durch Hieronymus de Moravia als für die Penultima allgemein gebräuchlich verbürgte Trillerverzierung gibt; er ist dann sogar in der Form ohne Fehler möglich, welche den auffallenden Ton der Oberstimme gibt:



In dieser Gestalt habe ich ihn ohne Scheu in dem dreistimmigen kanonischen Madrigal »Uselletto« von Jacopo da Bologna (Wolf Nr. 42) in meiner Bearbeitung für die »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« (1905) als auch heute genießbar wiedergegeben.

Die oft halb zu erratende vom Komponisten gemeinte Transposition der Töne ist wie gesagt eines der Haupthinderungsmittel des schnellen Erkennens der Vernünftigkeit nicht nur, sondern auch der Charakteristik der Harmonie der Tonsätze. Es gehört nun einmal zu den Liebhabereien der Epoche, den Kapellsängern, die fast durchweg Kollegen und Konkurrenten der Komponisten waren, Nüsse zu knacken zu geben. Der päpstliche Kapellsänger Nicolaus Zachariae (1420) macht sich das Vergnügen, die Transposition des Tonsatzes in die Obersekunde, welche aus dem anscheinenden Dorisch ein *D*dur macht, durch die Anfangsworte eines Scherztextes zu verraten, der von allerhand Mensch und Getier Kopf, Leib und Beine zu einem schauerlichen heidnischen Opfer zu fordern scheint: »Sumite caput de REmulo«, d. h. nehmt *RE* (= *d*) als Grundlage des Hexachords (*d* = *Ut*)! J. Wolf (II, Nr. 70) scheint dem Texte, der silbenweise das Wort »Reconmendatione« ordiniert, keine weitere Bedeutung beizulegen, als daß er etwa eine Empfehlung, einen Geleitsbrief vorstellte. Jedenfalls nimmt er die Transposition mit 2♯ nicht an. Ich glaube dagegen, daß die dem Re weiter folgenden Silben auf die in dem Stücke gehäuften Mensurschwierigkeiten hindeuten (C = Tempus imperfectum, O = Tempus perfectum, M = Modus perfectus, N = Modus imperfectus, d = duodenaria, o = octonaria?). Jedenfalls ist aber schon das Fehlen jedes ♭ in dem ganzen Stück (!) und das sporadische Auftreten von ♯ für *f* und *c* an sich Grund genug, die Transposition *ut* = *d* anzunehmen.

Auch der Text von Bart. da Bologna's »Vince con lena« ist nichts anderes als ein Hinweis auf die Mensurschwierigkeiten des Stücks.

Für den Reichtum an Ausdrucksnüancen dieser Liederliteratur will ich wenigstens einige Belege anführen. Zunächst treten tonmalerische Tendenzen bei den Florentiner Madrigalisten oft auffällig hervor und zwar weit weniger in den Gesangsphrasen, die zumeist nur schlicht deklamiert sind, als in der Begleitung, die Anspruch hat, in ähnlichem Sinne als illustrierend aufgefaßt zu werden wie im neueren Kunstliede. Das tiefernste Madrigal von Paolo da Firenze (um 1340) »Fra duri scogli« (Wolf, Sammelbände der IMG. III, 4), welches das von Sorge gequälte Herz einem steuerlos von wilden Wogen zwischen drohenden Klippen hin- und hergeworfenen Schiffe vergleicht, im Ritornell aber das sieghafte Gottvertrauen betont, kann ohne Übertreibung als ein Meisterstück der Charakteristik bezeichnet werden. Im ersten Teil heftige punktierte Rhythmen, gewaltsam emporrollende und hart aufschlagende oder in der Spitze zu stehen scheinende Wogen und folgendes Zurückrollen, zweimal auch mit wirksamer Verwendung künstlicher Synkopierung in der Singstimme (ich gebe die beiden Bruchstücke mit einer von mir zugesetzten Mittelstimme wie in der angekündigten Sammlung Nr. 1):

Mi trovo lasso in tem-pe-sto-so ma - re

(Orig. 8va alta)

und: Per - du - to lon-zo son a mezo el ver-no

Dagegen im zweiten Teile in der Oberstimme ruhige Linien in gleichen Noten über langen stützenden Tönen des Basses, das ganze von wahrhaft ergreifender Schlichtheit:



Ähnliche Tonmalereien findet man in Piero's Caccia »Con bracch' assai« bei Ausbruch des Gewitters; in Ghirardello's Caccia »Tosto che l'alba« bellen die Hunde und zuletzt wird lustiges Hörnergetön hörbar (bezeugt durch den Text). Höchst bemerkenswert ist in Egidius Velut's geistlichem Liede »Summe summi« (Trient, Cod. 87) die geniale Verwendung der Hoket-Manier nach den Worten »Mundi faber et rector fabricae« zur Erweckung des Bildes der »Weltschmiede«:



Aber viel höher als solche geistreiche Einfälle schätze ich die fein abgewogenen Differenzierungen des rein musikalischen Stimmungsausdruckes je nach dem Inhalte der Texte. Schmeichelnde Galanterie und entzückende Grazie sind wohl am häufigsten zu finden, aber nicht selten auch jauchzende Freude, kühner Wagemut oder aber schmachtendes Sehnen, trostlose Klage, wahrhaft bleierne Schwere gedrückter Stimmung, und wieder in anderen romantische Schwärmerei (z. B. schon in Machault's wirklich schöner Ballade »De toutes flours«, welche Wooldridge, der sie von J. Wolf erhielt, erstmalig im zweiten Bande der Oxford history publiziert hat, ohne ihre Schönheit zu erkennen).

Diese Literatur von vielen hunderten kunstreich gestalteter Lieder steht auf einer Höhe geläuterten Kunstgeschmacks, welche das spätere Lied erst seit Schubert wieder erreicht hat;

die Oden des 17.—18. Jahrhunderts erscheinen gegen sie dürftig, trocken und farblos.

Die Frage nach der Herkunft dieser bisher kaum beachteten, jedenfalls auch nicht annähernd nach Gebühr gewürdigten Blüteperiode des begleiteten Kunstliedes ist wohl nicht unlösbar, wenn auch wohl vorläufig noch manches wird Vermutung bleiben müssen. Die auffallende Rolle, welche gerade in der ersten Zeit ihres Auftauchens die Parforcejagd und und Reiherbeize spielen, weist ja unzweifelhaft auf höfische und ritterliche Kreise, so daß wohl die Tradition der Herleitung des Madrigals samt der Caccia aus der Poesie der provenzalischen Troubadours einen haltbaren Kern haben wird. Aber freilich ist wenig Aussicht, daß wir konkrete Aufschlüsse erhalten werden, wie die Instrumentalbegleitung geartet war, welche die Jongleurs den Troubadourliedern gaben. Daß diese in Florenz zu Anfang des 14. Jahrhunderts auftretende so sicher und zielbewußt disponierte Instrumentalbegleitung eine lange Vorgeschichte hat, ist sehr wahrscheinlich. Auf die spanische Romanze mit Laute als mögliches Überbleibsel einer älteren Praxis habe ich oben hingewiesen. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß für die Vorgeschichte der Florentiner Ars nova das bislang von der Musikgeschichtsschreibung stiefmütterlich behandelte Spanien ernstlich in Betracht kommt, dessen gediegene Kunstübung im 16. Jahrhundert auf den Gebieten der Kirchenmusik und der Orgel- und Lautenmusik schon länger bekannt ist, das aber auch schon im 15. Jahrhundert dieselbe Blüte des von Instrumenten begleiteten weltlichen Kunstliedes aufweist wie Frankreich, wie die mehr als 450 drei- bis vierstimmigen Tonsätze des 1890 von der Madrider Akademie durch Fr. As. Barbieri herausgegebenen »Cancionero musical« beweisen. Wer weiß, ob nicht am Ende gar mit der Laute der kunstgemäß begleitete Gesang aus Spanien nach Italien gekommen ist?

Keinesfalls ist die durch Martin Le Franc's, Hothby's und Tinctoris' begeisterte Preisung der Verdienste Dunstaple's veranlaßte Annahme aufrecht zu erhalten, daß der Stil der Dufay-Epoche etwas fix und fertig von England auf den Kontinent gebrachtes gewesen wäre. Was an Denkmälern englischer Liedkompositionen vor 1400 bis jetzt ans Licht gekommen ist (vgl. Wooldridge's Early English Harmony und Stainer's Early Bodleian music), ist in keiner Weise geeignet, den Florentinern ihre Bedeutung streitig zu machen, wenn auch die Verwandtschaft des von dem gleichzeitigen und älteren französischen scharf unterschiedenen auf Terzen- und Sextenparallelen basierten Stils der Florentiner mit der zweifellos weiter zurückreichenden englischen Diskantiermanier auffällig ist und den Gedanken an eine ihnen gemeinsame Wurzel nahe legt. Da die Überflutung des Kontinents mit nordfranzösischen (bretonischen) und englischen Spielleuten weit zurück verbürgt ist, so mag wohl die alte

englische Mehrstimmigkeit im Süden selbständig Wurzel gefaßt und zunächst in Italien in dem kunstsinnigen Toskana sich zu der veredelten Form entwickelt haben, welche dann zunächst nach Frankreich, Spanien und nach Norden sich verbreitete. Dunstaple's Bedeutung aber wird vielleicht auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu suchen sein, auf welche er die inzwischen entwickelte kunstvolle Verbindung von Vokal- und Instrumentalmusik übertrug. Doch ist das noch keineswegs erwiesen; vielmehr sehen auch die spärlichen bisher bekannten Proben von Kirchenmusik der italienischen Trecentisten gar nicht so aus, als wären sie rein vokal, stehen vielmehr dem Madrigal im Stil offenbar sehr nahe. Daß Dunstaple großes Aufsehen gemacht und Schule gebildet hat, ist aber andererseits gewiß. Vielleicht stehen wir da vor einer ähnlichen Erscheinung wie 350 Jahre später, wo die Mannheimer einen neuen Instrumentalstil schufen, dessen berühmte Repräsentanten ebenso Haydn, Mozart und Beethoven wurden, wie Dunstaple, Binchois und Dufay diejenigen des von den Mittelitalienern und Franzosen geschaffenen Stils. Für die Chansons, Rondeaux und Balladen usw. derjenigen Franzosen, welche auch Le Franc vor Dunstaple setzt (Tapissier, Cesaris, Carmen), denen sich aber eine große Zahl weiterer durch den Codex von Chantilly als älter verbürgter gesellen (Baude Cordier, Simon de Haspre), auch für Ciconia, Grenon und Zachariae und viele Anonymi der ältesten Trienter Codices kann von einer Beeinflussung durch Dunstaple (gest. 1453!) nicht die Rede sein, vielmehr sind dieselben zweifellos auf dem Boden der durch Philippe de Vitry nach Frankreich verpflanzten italienischen Kunst erwachsen. Schon der Terminus »chacer« für kanonische Faktur (z. B. bei Baude Cordier) weist mit Fingern auf die Florentiner Caccia, überhaupt verfließen aber offenbar die italienische und französische Kunst um 1400 ganz und gar ineinander, ehe die englische Schule auf den Plan tritt.

Schon Haberl hat (Bausteine I, 78) gegen die übliche Aufstellung einer ersten Epoche (bis einschließlich Dufay) und einer zweiten Epoche (seit Okeghem) der »Niederländer« Protest erhoben, weil beide zeitlich in einander laufen. Die Landkarte zeigt übrigens das ganze Gebiet, auf welchem die Kunst dieser Epoche blüht, als einen breiten Streifen, der in Nord-Frankreich vom Kanal aus (Picardie) über Paris, die Champagne, Burgund und Savoyen nach Oberitalien hinüber verläuft. Ein zweiter ähnlicher Streifen führt von der Bretagne über die Provence nach Oberitalien; letzterer ist wohl für das 11.—13. Jahrhundert von ähnlicher Bedeutung gewesen, wie jener für das 14.—15. Jahrhundert. Der eine mag den Weg bedeuten, den die alte Musikkultur der keltischen Barden genommen, bis sie das italienische Musikingenium befruchtete, der andere den Rückweg der neuen Kunst von Florenz nach England. Erst am Ende dieses Rückweges steht Dunstaple mit seiner Schule. Daß der

Nordwesten Frankreichs, in welchem die Mischung der verschiedenen Nationalitäten am stärksten ist, besondere dauernde Bedeutung als Geburtsland einer großen Zahl berühmt gewordener Meister erlangte, ist bekannt. Man hat sich gewöhnt, den Sammelnamen »Niederländer« für die Musikgeschichte in einem sehr allgemeinen Sinne zu gebrauchen, der eine Revision nötig hätte. Die Aufdeckung einer Epoche der Blüte des Kunstliedes in Mittel- und Oberitalien und einer an sie anschließenden in Frankreich, Spanien, England und Deutschland legt nahe, eine bedeutsame Änderung in der Periodisierung der Musikgeschichte vorzunehmen und fortan vielmehr zu unterscheiden die Epoche der Blüte des mit Instrumenten begleiteten Kunstliedes in Italien, Frankreich usw. (Madrigal, Caccia, Ballade, Rondeau) etwa um 1300—1500 und die Epoche der Blüte der polyphonen Kirchenmusik und des a cappella-Stils 1450—1600. Wenn auch diese beiden Epochen in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts ineinander übergehen, so ist doch jedenfalls bei dieser Unterscheidung nach Stilprinzipien viel gewonnen und vor allem einer Ungerechtigkeit in der Herausstellung einzelner Nationalitäten vorgebeugt. Gebe man den Italienern und Franzosen, was ihnen gebührt, und belasse den Niederländern nicht mehr, als ihnen von Rechtswegen zukommt!

Meine Sammlung soll versuchen, das Bild dieser neuen Epoche von 1300—1500 einigermaßen klarzustellen, so daß dieselbe nicht eine papierene bleibt, sondern im Bewußtsein der Gebildeten wieder lebendig wird. Die zunächst fertig gestellten zwölf Hefte zu je acht Liedern durchlaufen teils jedes die ganze Epoche (Heft 1, 5—7, 9, 11, 12), indem sie mit Florentiner Meistern beginnen und mit deutschen enden; einige derselben sind aber inhaltlich konzentrierter, indem sie entweder nur einem Meister gewidmet sind (Heft 2: acht Lieder für zwei bis drei Singstimmen mit Instrumenten von Dufay) oder einen besonderen Charakter tragen (Heft 3: acht kanonische Gesänge für zwei Singstimmen mit Instrumenten, Heft 4: acht Marienlieder mit Instrumentalbegleitung, Heft 8: für zwei bis vier Singstimmen mit Instrumenten, Heft 10: für zwei bis drei Singstimmen mit Instrumenten). Die bis dahin vertretenen Namen sind: Paolo da Firenze (ca. 1350), Piero (ca. 1360), Machault († 1372), Francesco Landino († 1397), Baude Cordier (ca. 1400), Bartolomeo da Bologna (ca. 1400), Domenico da Ferrara (ca. 1400), Johannes Cesaris (ca. 1400), Phil. Caron [2 Lieder], Joh. Ciconia (ca. 1400), Nicolaus Zachariae, Nic. Grenon, Bourgeois, Dunstaple [2 geistliche Lieder] (ca. 1380—1453), Lionel Power (ca. 1420), Randolfo Romano, Bartolomeo Brolo, Grossim [2 Lieder], Adam, Charité, Hugo de Lantins, Joh. Le Grant [4 Lieder], Gilles Binchois [6 Lieder] († 1460), Jo. Sarto, Guill. Dufay [18 Lieder] († 1474), Raynald Libert, Jo. Brasart [2 Lieder],

Egidius Velut [2 Lieder], Jo. Pyllois, Jo. Touront, C. de Merques, Bedingham (ca. 1460), Ant. Busnois, Heyne van Ghizeghem [2 Lieder], Adam von Fulda, Thomas Stoltzer und Paulus Hofhaimer, die Spanier Innigo Lopez de Mendoza (1398—1458), Johannes de Cornago, Badajoz, Rodrigo de Brihuega, Gijon, Moxica, Enriquez, Juan Urrede, Madrid, Juan dell' Encina, Lope de Baena, F. de la Torre, Mondijar, sowie eine Anzahl Anonymi. Wenn da auch noch mancher gute Name fehlt, so ist doch das Bild schon in dieser Abgrenzung ein recht vielseitiges und lehrreiches.

English Instrumentalists at the Danish Court in the Time of Shakespeare.

By

V. C. Ravn †.
(Copenhagen.)

There is certainly no scarcity of statements about instrumental music — by which I in this account principally refer to the professional use of the instruments, which we now call orchestral instruments — in the sixteenth century. On the contrary the history of music has, especially in modern times, brought to light a number of details concerning this subject. Still it would surely be difficult to lay hold of the proper substance of instrumental music and to explain its position in all its bearings at that time, in artistic as well as in social respects, without continually looking back at what preceded it. We must especially not for a moment forget, that instrumental music until a not very distant period everywhere in Europe had been an uncultivated plant, as art during the greater period of the middle ages only cultivated vocal music, and particularly that in which several voices were ingeniously twined together. And who was it that in the middle ages occupied themselves with instrumental music? Strolling fiddlers or "players", despised by society, who at the same time were the professional performers of popular songs and popular dances, who acted plays, jumped, tumbled and played juggler's tricks, all intermingled and of course all imperfectly executed. It is evident, that when true art was to be created out of this chaotic state, the special germs of art must as far as possible be separated from one another and each made the subject of a more energetic development of the technical parts. Already in the middle ages we find traces of such a separation

of the instrumental music from the rest, as, upon the whole, better order was introduced in these matters. By this I mean that the musicians in many places gave up their itinerant life, or at least limited it to certain parts of the country, where they then formed corporations and agreed upon laws for the exercise of their musical profession, while they at the same time usually endeavoured to obtain the special patronage of some prince or nobleman and the monopoly of exercising their profession within the boundaries of his territory. Besides that the musicians' position in society hereby became less vagrant than formerly, the increasing perfection of the instruments and of their treatment, combined with the musicians' greater endeavours to attain accomplishment in the performance of instrumental music, attracted more and more the attention of art. That which renders the 16th and partly the 15th century so interesting in this respect, is just the circumstance that we there see the original merely popular instrumental music, and the hitherto anything but popular vocal artistical music join each other, unite in the same repertory of combined musical pieces, and form a unity, which it again became the task of subsequent time to divide in two branches, deviating as well from each other as from ancient music: modern instrumental and vocal music.

There is no reason to suppose that the development in the main has varied in the different countries. But on the contrary it cannot be denied that it seems to have proceeded with unequal rapidity. In Germany for instance instrumental music was already at the beginning of the 16th century, and probably even earlier, cultivated with exclusive and careful attention. In England on the contrary this new art, as well as music upon the whole, was certainly in great favour in this century, especially during the reigns of Henry VIII and Queen Elizabeth, who both loved music; but it was particularly foreigners, Germans, Dutchmen and Italians, who distinguished themselves by performances of instrumental music. The English preserved still towards the end of the century the ancient order of things, and cultivated instrumental music together with arts of juggling, dance, and plays, and even with a predilection for the latter[1]. It is rather characteristic that when the Englishmen's musical accomplishment is mentioned by contemporary German authors it is always combined with those different arts. Hentzner, who visited

1) It is true that "players" are mentioned as synonymous with actors and "minstrels", as the ancient denomination for musicians in England; but as "the players" at the same time were musicians, which will appear in what follows, so the "minstrels" seem still in the 16th century to have cultivated other arts than that of music; thus it is proved that they sometimes appeared as dancers. At a court festival in the time of Henry VIII the minstrels performed a dance in costume. v. S. P. Collier's: *Annals of the stage.* London 1831. I, p. 62 Ann. cf III 446.

England towards the end of the 16th century, thus says that the English excel in dancing and music, for they are active and lively[1]). Another somewhat later author[2]) praises in particular their ability as actors and relates how some "English musicians" not many years ago had come to Germany and had stayed for some time at the courts of the princes, where their music and theatrical plays had had such success that they returned home endowed with rich gifts of gold and silver. The truth was, that while the Germans followed their peculiar disposition and inclination and applied themselves especially to the development of instrumental music, so that by degrees they carried it into art, though imperfect according to our present ideas; the English early applied themselves to dramatic art and joined to it instrumental music as a secondary object. Shakespeare was no more than Beethoven a sudden phenomenon; his arrival had long been prepared. Nor was it accidental that England should produce the greatest dramatic poet, Germany the greatest instrumental composer. The theatrical annals of the English people go far back in the middle ages. About the year 1500 and even earlier, it had already become a very general (if not a very respected) profession in England to play comedies, and in the course of the century the number of itinerant actors increased so considerably, that the government in the year 1572 thought it proper to ordain that strolling actors and musicians, who were not engaged in the service of a Baron or a still greater personage, should be punished as vagrants[3]). Under these circumstances we cannot find it strange, that English actors and musicians sometimes left their native country to seek their fortunes elsewhere; but that they could not expect to find it in their quality of musicians, is a consequence of what above has been remarked of the comparative inferiority which the English players' instrumental music must be supposed to have laboured under, when regarded as an art.

What has been the state of instrumental music in Denmark at the same period of time, cannot be said with any certainty except as far as the court music is concerned. Yet the Swedish archbishop Olaus Magnus tells us that the instrumentalists of any ability (peritiores), by which probably is meant the true musical artists, everywhere in the North were foreigners, who came here to gain money[4]). At the Danish court

---

1) v. J. Strutt: *The sports and pastimes of the people of England*, ed. by W. Hone. London 1834 p. LIII.

2) Erhard Cellius 1605 v. A. Cohn: *Shakespeare in Germany.* London 1865. p. LXXVI. Note 2.

3) v. J. P. Collier, *Annals of the stage.* I p. 1, 55, 203.

4) *De gentibus septentrionalibus.* Rome 1555. p. 523. *Eaque stipendia merituri septentrionales terras ingrediuntur: quae et larga suscipiunt.*

it was, as might be expected, especially Germans, who took service as musicians in small parties of four or five, a number that just sufficed for the musical pieces, which ordinarily were composed for four or five instruments combined. But towards the end of the century we also meet with English musicians who, according to the manner in which they have been put down in several of the account-books of the court[1]), seem to have formed a small separate party beside that of the Germans. The first account of them dates from the year 1579.

"John Krafft, John Person and John Kirck, instrumentalists, were engaged by his royal Majesty the 18th January 79. They were to have in yearly wages thirty dollars for court-dresses and five dollars for board-wages" (R. R. 1579).

To these was added at St. John's day a fourth man by the name of Thomas Bull and, uncertain at what time but still in the same year, Mathias Zoëga, who completed the party. If this Zoëga was, what there is every reason to believe, the same who became the founder of a highly esteemed family in this country, his fate must have been as romantic as it was sad. As an Italian nobleman he possessed an estate not far from Verona, but got into a dispute about boundaries with the Duke and killed the latter in a duel. He now had to flee, and came to Germany, where he obtained a place as master of languages and lute-player at the court of Luneborg. His estate was confiscated, his wife died of a broken heart, and he himself was burnt "in effigie" at Rome, because he would not accept of the pope's indulgence. Later, about the year 1570—80, he is said to have resided in Mecklenburg as tutor to the prince's children, and last at the Holstein-Gottorp court as privy-valet[2]). In this country, to which he thus probably must have come from Mecklenburg, he was as above — mentioned "English" instrumentalist and — dancer. I will quote a passage of the account-books, which at once proves this and more clearly than anything else shows the division of the court's musicians into two parties. It is the register of the board-wages for 1580, the fifth month, according to which payment had been made to the following "instrumentalists and fiddlers«:

Artus Damler, Valentin Skeinn, Andreas Thide, Thomas Sefeldt (fiddler),

Mathias Zoëga dancer John Krafft John Person John Kirck Thomas Bull	English instrumentalists.

1) The expenses concerning the attendants of the court are put down in the Rentemester regnskaber (account-books of the receiver of the revenue) (R R) and in the adjoined registers of board-wages and monthly wages (Kp R). This important collection is found in the royal archives department for home affairs.

2) v. Giessing, *Jubellaerere* III, 1. p. 406.

Zoëga's talents must have been highly valued, for he enjoyed the comparative high wages of 80 dollars a year, besides 6 dollars a month for board-wages. Damler had 50 dollars and likewise 6 dollars a month, the Englishmen each 30 and 5, the others each 20 and 5. The so-called "English instrumentalists" were thus upon the whole better paid than the Germans.

However strange it may seem that a dancer, and even as we suppose an Italian dancer, was counted among "English instrumentalists", this may however easily be explained by what has been said above of instrumental music in England. Its condition upon the whole, and especially its combination with other arts, was something so different from what we here were accustomed to at that time, that the appellation "English instrumentalists" very well might refer to that particular species of musician, and not exactly to musicians belonging to a certain nation. Otherwise there would not have been any particular reason to distinguish between the English and the other instrumentalists. That the English, besides dancing and playing also performed comedies, at least the so-called "interludes" (the Italian intermezzos), which originally served to fill out the pauses during supper, but later also were introduced between the acts in greater plays, is something which I suppose, but which I dare not assert.

With the exception of a few changes among the persons[1]) this company of "English instrumentalists" remained in the service of the court till towards the end of the year 1586. It may then, so far as date is concerned, have been these "Englishmen" who 1585 "performed in the courtyard of the town-hall" at Elsinore, and caused the town an additional expense of 4 shillings for the building of a wooden paling between Lauritz Schriffner's and the town-hall courtyards which the mob pulled down on this occasion. This seems even probable, as the king often dwelt with his court at the recently erected castle of Kronborg, the instrumentalists ordinarily accompanying the court. But on the other hand, it may also be that "the Englishmen" who are mentioned here belonged to the retinue of some English ambassador. It seems that the king's English "instrumentalists" have caused several more or less serious troubles. Thus already in January 1581 one found cause to discharge Mathias Zoëga, and there must certainly have been something very wrong going on: for contrary to what was customary in such cases it is reported that:

"he was discharged and deprived of employment by his royal Majesty" (R R 1581).

---

1) Thus instead of Kirck a Thomas Warrin is named, who either must have been very young or very bad, for he only received half wages compared to the others. Simon Detre may perhaps also have belonged to the English company.

John Person, who after an absence of some time again entered the service in April 1583, had 1585 to submit to a deduction of his wages because

"he had busied himself with his own affairs longer than he was allowed to" (Kp R).

But Thomas Bull had however the saddest fate, for he was on account of his misdeeds "beheaded at Kronborg" the 19th Aug. 1586 (Kp R). The others were then soon after discharged, and the king seems to have had enough of the "English instrumentalists", for he engaged in their place, from the beginning of the following year, a Netherlandish orchestra leader with six assistants "to provide the chantry with music and instruments" (R R 1587)[1]).

While that company of "English instrumentalists" with which we hitherto have occupie dourselves, has as far as we are aware, not earlier been mentioned in the history of music or theatricals, there was another, not greater but certainly better company, which for a time stayed at the court contemporary with the above mentioned, and of which both English and German authors had a great deal to tell. Already Thomas Heywood, who in the year 1612 wrote an "apology for actors", states among other things that the King of Denmark, the father of the then reigning prince, had engaged a company of "English comedians" on the recommendation of the Earl of Leicester[2]). Leicester was one of the English noblemen who used to keep or to patronize a company of stage-players for his own pleasure or for that of others. Through his influence with the queen he even in the year 1574 obtained a royal patent, in consequence of which his "servants", five in number, got permission to perform comedies, tragedies, interludes and other stage-plays everywhere in the realm, as well as to use all such instruments as they were accustomed to[3]). The Earl of Leicester's stage-players in virtue of this appeared soon here, soon there, even in the city of London and at court, and might certainly be counted among the best in England. Although we dare not deny that Heywood may have referred to the above mentioned "English instrumentalists", it is more likely that he meant the other company, which arrived here in the summer 1586, consequently at a time when Leicester was in the Netherlands to second the rebellion against Philip II of Spain, so much

1) The Landgrave Moritz of Hesse was scarcely more fortunate with his English comedians. After having in the year 1605 erected a costly theatre for them, he already in 1607 discharged "the damned Englishmen, tired and weary of their dancing and jumping". E. Pasqué in "*Muse*" p. 101. M. Fürstenau: Zur Gesch. der Mus. und des Theaters am Hofe zu Dresden. p. 78. Note .

2) v. Cohn: *Shakespeare in Germany.* p. XXIII.

3) v. Collier: *Annals of the stage.* p. 210—211 Note.

the more as in this company was found at least one actor and dancer who was proved to have been until within a short time one of the Earl of Leicester's "servants". The only information I have been able to find in the accounts of the sojourn of this second company in this country, is found not in the chief account-books, but in the register of monthly wages and board-wages for 1586 (8th month, 20th August till the 18th September); from which I conclude, that the company did not have any fixed appointment — the king had besides already one party of Englishmen in his service — and that its wages, with exception of the monthly pay put down in the register, were paid from the king's own treasury [1]) and not from the public treasury. The passage, which satisfactorily completes what has been extracted from German archives about this company, runs thus:

"William Kempe, instrumentalist, received for two months' board-wages for himself and for an apprentice by name Daniel Jones, who entered the service the 17th June, and for one month more that was allowed him for absence, altogether three months twelve dollars a month, amounting to . . XXXVj dollars.

Thomas Stiwens Jürgenn Brünn Thomas Koning Thomas Pape Robert Percy	These five instrumentalists and dancers entered the service 17th June, from that time and till the end of this the eighth month, which is the 18th September — 3 months and 3 days, each Vj dollars a month, amounts for each to $18^1/_2$ dollars 3 ß, is together $92^1/_2$ dol. 15ß for which Thomas Stiwens has given his receipt." [2])

This proves that both William Kemp and the rest of the company, at the head of which Thomas Stephens seems to have been, have been engaged the 17th June 1586, but that Kemp and his apprentice have departed again in August or September, while the other five instrumentalists and dancers temporarily remained in the service. Through other means it may still further be proved, at least with great probability, that the whole company came here direct from London and not from Germany or the Netherlands. For just when it was engaged, a great embassy, which King Frederic in the month of April had sent to the

1) "The King's own treasury" has certainly not rarely borne the expenses of the festivities at court, but no accounts concerning them are found. Besides, the relation between the "King's own treasury" and the "Public treasury" is rather doubtful. The receiver of the revenue had often to pay down to the King's treasury, what his Majesty for instance wanted to give away.

2) The names have obviously been given a more or less Danish form, but may however more easily be recognised than in their German shape. According to the rather illegible signature of the five instrumentalists they were Thom. Stephens, George Bryan, Thom. King and Rob. Percy, which latter name hitherto has been read erroneously.

Queen of England, returned to Denmark on board the ships Rafael and Michael[1]). Upon the whole it is very doubtful, if the chief persons of the company, the five so-called "instrumentalists and dancers", as Cohn has supposed, really had been in the Netherlands, shortly before they arrived here; but I shall not enter farther into this question, which only can possess interest to the history of the English theatre. Of William Kemp, on the contrary, it has been proved that he at the beginning of the year stayed in the Netherlands, and I mention this, because the passage which proves it at the same time informs us, that he at that time was in the service of the Earl of Leicester. It is found in a letter from Sir Philip Sydney, dated Utrecht the 24th March 1586, and is to the effect that "Will, my lord of Leicester's jesting player" had carried another letter from Sir Philip to England; but this Will was William Kemp[2]).

The jesting player, the fool, the clown, the low-comic altogether was in reality Kemp's line, and he attained in his profession a celebrity equalled by few, not only in England, but everywhere that his roving propensity took him. Which way he went after his short sojourn at the Danish court is not known; but some years later we find him in London as Shakespeare's colleague at the Blackfriars' theatre, and we know that he was the first who played Dogberry in "Much ado about nothing" and Peter in "Romeo and Juliet"[3]). Also Thomas Pope and George Bryan came, as actors in London, to be on intimate terms with the poet, and thus acquired a name in the history of the English theatre which they hardly would have attained through their own merits, although Pope, like Kemp, is said to have been an excellent clown. That there has been some connection between Shakespeare's "Hamlet" and the sojourn of these actors at Kronborg seems after what has been stated a most likely conclusion; but what connection I must leave to others to find out.

We have seen above that William Kemp and his apprentice soon left the company. Yet the five "instrumentalists and tumblers" who were left were not either to remain here more than a few months. Not long after their arrival King Frederic had had an interview in Luneborg with

---

1) This appears from several notes in the accounts, and in the reports of the ambassador Henry Ramell which are preserved in the Royal Archives. Among Ramell's retinue the Royal Instrumentalists, as well the Germans as the above mentioned Englishmen, were also found.

2) The Shakespeare Society's papers vol. I p. 89cf. J. Bruce's search: Who was Will, mylord of Leicester's jesting player? The same p. 94.

3) v. Collier: *Memoirs of the principal actors in the plays of Shakespeare.* London 1846, p. 89.

several German princes, among whom was also the Electoral Prince of Saxony. The King appeared on this occasion, as Resen informs us[1], with "a beautiful and brilliant royal retinue", and had without doubt also brought his new English instrumentalists, as was the general custom at such meetings. Their performances must have particularly pleased the Electoral Prince; for soon after, a correspondence was begun between him and the Danish King concerning these Englishmen, and it is evident, that the Electoral Prince was very desirous to get them into his service, however zealously he assured the contrary. But as the King on his side seems to have been glad to get rid of them the sooner the better, there was only the difficulty left arising from a want of agreement between the Electoral Prince and the Englishmen concerning the pecuniary conditions. It even seems as if the company upon the whole was unwilling to go to Saxony, nor was its sojourn there, when the King had succeeded in bringing about an agreement, of any long duration. On the 16th of October the Englishmen arrived at Waidenhain where the Electoral Prince then resided. The correspondence concerning this matter seems to have begun in August; but the oldest of the Electoral prince's letters has not been preserved. Three letters are on the contrary found (in the Royal privy archives) dated the 1st September, the 12th September and the 19th October. In the first it is said . . .

"Was dann die Engelischen Instrumentisten belanget, weil sie nicht zuuormögen gewesen sich in unsere dienst bestallung einzulassen, ist es uns zwar umb ihre person so viel nicht zuthun, (dann man sich solcher Leutte in andere wege wohl erholen kan) alz das sich E. kön. W. unserthalben hieruntter so fleissigk bemühet, derwegen es auch solcher fleissigen entschuldigung gegen uns gar nicht bedarff".

The Electoral prince returns thanks for the trouble and begs

"wofern E. kön. W. sonst bedacht, berürtte instrumentisten in Ihrem dienst zubehaltten, das sie dieselben berürten uhrsachen halber nicht enturlauben, noch Ihr die gedancken machen wollten, alz ob uns hieran zu verdriest geschehe".

In the second letter the Electoral prince acknowledge's with thanks the King's letter dated Kronborg the 27th of August and agrees to pay the 100 dollars a year that have been demanded to each person, though he finds it rather dear:

"das kostgeld aber haben wir bedencken ihnen reichen zu lassen, sondernn wollen sie zu hoffe speisen lassen."

The third letter finally contains his thanks to the King for having sent the instrumentalists, and besides for his being willing to spare them, also for having made an agreement with them about a certain sum for their support. Sml. Fürstenau l. c. I. p. 70.

---

1) *Chronicle of Frederick II*, p. 345.

When we now ask, in what the performances of these "English instrumentalists" here at court consisted, certainly no direct evidence can be brought forward, yet we may come nearer the truth than we were able to in the case of the company that had a fixed appointment, partly by concluding from Kemp's, Pope's and Bryan's later performances, and partly by referring to the commission which the Electoral Prince had drawn up after the arrival of the English instrumentalists at his residence. It runs thus: that Thomas Konigk etc. from England, fiddlers and instrumentalists, are to swear allegiance to the Electoral Prince, stay at court and accompany the latter on journeys etc.; "at our dinners and whenever else their presence is desired, they shall attend and play their fiddles and other instruments, besides entertain and amuse us with their tumbling and whatever else they may have learned of art[1]). This refers doubtless to dramatic representations — Heywood also styled the company "comedians" — and as the entertainment during dinner is placed at the head, we are hardly mistaken when we presume that the repertory principally has consisted in the above-mentioned interludes, these flippant, often half-extemporized little pieces, in which especially the clown displayed his wit. As to William Kemp in particular, it may be taken for granted that he has appeared as grotesque dancer in the so-called jigs, a kind of comical ballad in which song, dance and music alternately were performed. But he was especially renowned as Morris-dancer. On an English wood-cut we thus see him dance the Morris-dance, dressed in a silk-brocade jacket, with a scarf round his waist and bells on his legs[2]).

The more we approach the end of the 16th century, the more frequent the visits of English actors on the centinent become; especially in Germany, where the English play found many patrons and became a matter of fashion. Our court seems however not to have adopted this fashion; there is at least no trace of any English company of actors having been appointed at the court after King Frederic's death[3]), and it was in fact only from that time that these companies of English strolling actors became so numerous, that we may believe them able to perform greater plays. For want of that they amused themselves at court with "fencing schools", fashionable gladiator combats, at which certainly life was not

1) Fürstenau, I, p. 70—71.

2) v. Collier; *Memoirs* etc. p. 108. The Morrisdance — according to some the same as moorish dance (moresca), according to others from the Latin morio, fool, simpleton — was sometimes performed by a single person, sometimes by several. It was doubtless already earlier known and executed in this country, v. Resen's *Frederic II's history*, p. 307, where the festivities on the occasion of Christian IV's christening (1577) are mentioned: "Later a remarkable morrisdance was performed".

3) With perfect surety I only guarantee for the time until the year 1600.

at stake, though sometimes blood was shed. The acting persons were partly the King's halberdiers, partly hired fencing-masters, generally foreigners. Thus one "Baltzer von Stettinn", fencing-master, who had kept a fencing school in the castle of Copenhagen on the day of Annunciation 1591 "received a gift of 10 dollars" on account of his poor condition, and for his long journey and travelling expenses from Germany into this country" (R R). Almost on all festive occasions, and frequently also without any special cause, fencing schools were held; which leads us to think, that the regency considered it a very useful means of education for the young prince. As a change, the jugglers made their appearance together with the combatants. On the 26th of May 1594 the court-marshal Tage Krabbe gave a receipt for 27 ancient dollars, which he had received from the public treasury, the 17 dollars for his R. M's.

"halberdiers and fencing masters .... who kept a fencing school for his Majesty here in the castle of Copenhagen on the Sunday of the holy Trinity in the present year 1594, and the X dollars of which his R. Majesty most graciously bestowed on some jugglers, who on the same day displayed their tricks before his Majesty in this castle" (R. R. Bil.).

At other times it was gymnastical feats, which served to entertain the royal family. In the year 1593 the King thus bestowed on

"some tumblers, who executed their feats before his Majesty in the castle of Copenhagen on Sunday the 29th of June" . . . 16 dollars (R. R.).

These people, fencing-masters, jugglers and tumblers, were not in the service of the court; they only appeared occasionally, and were probably strolling "artists". Yet it is not impossible that also itinerant English instrumentalists or actors may have frequented the court at this time, although nothing is found concerning it in the account books — for as above-mentioned it was not always the public treasury, which bore the expenses of the court-pleasures — more cannot with certainty be asserted.

Only once during the King's minority, are actors mentioned in such a manner that they possibly may have been Englishmen, namely in 1592. "The 21st May, I (that is: the receiver of the revenue) have had transferred to my gracious master's the King's own treasury here in the castle of Copenhagen XXX dollars, which his majesty bestowed on those persons, who the same day, which was Trinity Sunday, acted before his majesty here in the castle, in accordance with the enclosed note from Master Hans Mickelsen the King's tutor". (R. R). However, whether these acting persons were strolling actors or perhaps schoolboys or students I shall not venture to decide. The court, whose taste, as we recently have seen, was not very fastidious, found at that time pleasure in representations executed by amateurs. But certainly only in daily life. It must be granted, that when the printed accounts of the brilliant fes-

tivities at the coronation in the year 1596 inform us how the foreign gentlemen, many of whom undoubtedly already were rather spoilt, amused themselves, "some with shooting, some with looking at the performance of plays, some with the fencing-school held by his Majesty's halberdiers", it is not probable that this account should allude to comedies played by the "learned gentlemen with their disciples" or such like, as a score of years earlier. Fortunately we need not have recourse to conjectures concerning whom it might be, that performed these comedies, as the following extract from the accounts of the year 1597 shows:

"The 20th of May there was paid to Michell Steen, citizen of Copenhagen for the supply of wine, food and beer, besides whatever other expenses his house has incurred through the entertainment of his Grace the Duke Henrich Juliuszis of Brunschwig and Luneborg's actors and tumblers, altogether 18 persons, who had been sent into this kingdom by the Duke last year 1596 towards the coronation of his Royal Majesty, and had been entertained in his house during XXViij days, according to the enclosed receipt" . . . $242^1/_2$ dr.

Here we thus again have to do with English actors; for there can be no doubt about the 18 actors and tumblers being Englishmen. The Duke Henrich Julius was a passionate admirer of the English play, and has left a fine proof of it in a series of plays, which he himself wrote after English pattern. His company of actors was, as we see, very numerous for that time, and undoubtedly did credit to its master. The Duke was prevented from personally attending the coronation as the Duchess, Christian IV's sister, just happened to be in an interesting state. The Duke's actors can hardly have failed to have performed some of his plays here at court; but otherwise it was usual that the English actors performed English plays in their native tongue, solely with the exception of the clown's more or less extemporized part. As a proof of this, Cohn mentions in his above-named work "Shakespeare in Germany" (p. CXXXIV-V) a passage of Röchel's: *The Chronicle of the City of Münster*, which I copy at some length, as it also has interest in other respects.

"Den 26. Novembris (1599) sindt alhir angekommen elven Engellender, so alle junge und rasche Gesellen waren, ausgenommen einer, so tzemlichen althers war, der alle dinge regerede. Dieselben agerden vif Tage uf den rädthuse achter-einandem vif verscheiden comedien in ihrer engelscher Sprache. Sie hetten bi sich vielle verschieden intstrumente, dar sie uf speleten, als luter zitheren, fiolen, pipen, und dergelichen; sie danzeden vielle neuwe und frömmede dentze (so hier zu lande nicht gepruechlich) in anfang und Ende der comedien. Sie hetten bei sich einen schalkes naren, so in duescher sprache vielle bötze und geckerie machede under den ageren, wann sie einen neuen actum wollten anfangen und sich umbkledden, darmit ihr das volck lachent machede."

We now stand at the end of the century, and still find constantly in England the same union of instrumentalist and actor in one person. The actor was not even contented with a single instrument.

"We know that Phillippes and other actors of eminence played upon different instruments."

This artist, who died at the beginning of the 17th century bequeathed to one of his apprentices his bass-viol, to another his cithern, bandor and lute, which various instruments he thus probably was able to treat himself. As I already observed in the beginning of this account, such a variety of instruments could not possibly contribute to render the performers more perfect in execution, especially as the acting of plays was principally cultivated. The few accounts which Collier and others have given of the quality of the musical performances of the English actors likewise confirm the conclusion to which common reasoning has led us, that the music which was employed in and together with the ancient English play had a decidedly popular stamp. It was the popular song and the popular dance which reigned here, with their fresh ingenuity, but undeveloped technique. The frequent use that Shakespeare made of the popular song has, as easily will be seen, an intimate and natural connection with this. For the songs in the interludes favourite popular tunes were generally adopted; when several persons participated in the song, each only executed his part verse after verse: no combined songs, no elaborate composition. Great predilection was entertained for the tune "Roland's song". If instead of smaller comedies music only was performed between the acts, it was likewise purely popular music. In an English play, printed about 1584, Galliarde and Allemande, two favourite popular dances are for instance among others named as music suitable for the interval between the acts. The accompaniment of the dances on the stage was very simple. Thus the whole orchestra of the morris-dancer consisted of a fife and a drum, both of which frequently were played by the same person.

In like manner as the English play, in being introduced into Germany, had great influence on the development of the German comedy, so we are led to presume that on the other hand the German more developed instrumental music has influenced the English. And we find in reality also that the music in the English interludes in the beginning of the 17th century had undergone an essential change, and had become more accomplished. Even the choice of instruments seems to me to indicate a special German influence [1]).

The "English instrumentalists", who visited the Danish court, certainly belonged to the earlier, peculiarly English kind, but their sojourn here was too short to have had any lasting influence on the taste. However the German or German-Netherlandish school did not obtain supremacy

1) v. Collier: *Annals* III 449.

here at court, when the Englishmen had played their part to an end. The increasing celebrity, which the Italians attained also for instrumental music, had reached the North, and Italy was at the time of Christian IV regarded as the only true home of art. Thither the young king, whose remarkably comprehensive interests also highly benefited musical art, sent his singers and musicians, when they were to attain superior accomplishment [1]), and we have undoubtedly good reason to point out the first period of his reign as one of the happiest periods of our ancient music.

The Authorship of the Anthem "Lord for Thy tender Mercy's Sake".

By

Godfrey E. P. Arkwright.

(Newbury.)

It is a curious fact that, of the few English compositions of the 16th century which are still known & sung, the best known and oftenest sung should have come down to us without their authors' names, and should be assigned on quite insufficient grounds to composers who (so far as we know) had nothing at all to do with them. These are "Rejoice in the Lord" assigned (for no reason) to Redford: "In going to my naked bed", assigned (for no reason worth speaking of) to Richard Edwardes: and (best known of all) "Lord for Thy tender mercy's sake" to which the name of Richard Farrant is now always given. It is not intended here to discuss the question of the authorship of the two former compositions, though that is not so remote from the question of the authorship of "Lord for thy tender mercy's sake" as might appear at first sight. It is proposed here to trace the history of the last-named Anthem, in the hope that other investigators may be able to produce fresh evidence on the subject.

Before proceeding further however it will be well to glance for a moment at the music (see Appendix), in order to draw attention to the

1) In Aug. 1599 one hundred and fifteen dollars "were remitted to instrumentalists and singers, whom his Majesty had instructed at Venice in Italy, for their support and other necessary expenses". It was besides accompanied by a gold chain with the king's portrait to the value of 500 dollars, which the king bestowed on "the leader of the orchestra in Venice, who instructs the above-mentioned instrumentalists and singers". (R. R.) This leader was probably Giovanni Gabrieli.

fact that in the version now before us, it belongs unmistakeably to the school of Dr. Tye. This point will be discussed in detail later on, but if we note the fact now it will avoid ambiguity on the one hand, and needless repetition on the other, while we consider the claims of the different writers to whom the Anthem has been attributed.

The first extant appearance of the words of the Anthem (with certain verbal differences) occurs in a book of prayers or private devotions called "Christian Praiers and Holy Meditacions", edited or compiled by Henry Bull, a Fellow of Magdalen College, Oxford, of whom a notice will be found in the Dict. of Nat. Biography. The first edition of this work seems to be that of 1568: the copy in the Bodleian Library has no title-page, but the date is ascertained from the last page, which bears this statement; "Imprinted at London by Thomas East for Henry Middleton: and are to be sold in Iuy Lane at the signe of the black Horse. Anno Domini 1568". One section of the book (p. 286) is taken up with a series of "Prayers commonly called Lydley's prayers, with certaine godly additions", and among these, forming part of "A Prayer for remisson of sinnes and for the leading of a godly lyfe" (p. 303), are found the words of our Anthem.

The Editor of the Parker Society's edition of Bull's Christian Prayers, (Cambridge, 1842) identifies "Lydley's Prayers" with "Ludlowe's Prayers", which were licensed for printing in 1565—66. The entry in the Stationers' Company's Registers for the year July 1565 to July 1566 is as follows, (from Arber's Transcripts).

> "W. Powell. Receued of Wylliam powell for
> his lycense for prynting of a boke
> intituled Ludlowes pra[y]ers. iiijd."

This takes us back three years earlier than the date of Bull's book; and it may not unreasonably be assumed that these prayers were known even before that date; for from the fact that Bull describes them in 1568 as being "commonly called" Lydley's prayers, it may be inferred that they then commanded a wide circulation. On the other hand, the fact that Bull omitted them from the 1570 edition of his "Christian Prayers" may perhaps be taken to show that their popularity was then declining. This is a point upon which the bibliographers of early devotional literature might give us fresh information: but from the facts before us we may be allowed to argue that Lydley's prayers enjoyed their greatest popularity from a few years before 1565 to about 1570. If this is admitted, it is most likely that our Anthem would date from about the same period; for it is not reasonable to suppose that a composer would choose his words from an entirely obsolete book of family prayers. The evidence of the words therefore would incline us to accept the ascription of the

music to a composer of this period (c. 1565—1570), if on other grounds such an ascription seemed to be plausible.

The composer of the Anthem made some verbal alterations when he set the passage from Lydley's Prayers. These demand a moment's consideration because a theory has been propounded, which seems to have been favourably considered by some antiquaries, that the words may have been altered "to suit the melody", which it is suggested may have been written for Latin words. (Notes and Queries, 3rd Series, II, 125: III, 273: & III, 417)[1].

Lydley's words are as follows: —

> "For thy tender mercy sake, laye not
> my sinnes to my charge, but forgiue
> that is past, & giue mee grace to amend
> my lyfe, to decline from sinne, and in-
> cline to vertue, that I may walk with
> an upright harte, a cleane conscience, &
> single eye before thee, this day or night
> and euermore."

The composer or the adapter of the words, has inserted the vocative "Lord" from a previous paragraph; he has given a congregational instead of a personal application to the whole prayer[2]) by changing "I" and "my" into "we" and "our": he has altered "an upright heart" to the more familiar "perfect heart" from Ps. CI, 3: he inserts "sinful" before "lives"; and omits "a cleane conscience and single eye", no doubt for the sake of avoiding the "single eye", which any composer would reject. He also changes the alternative "this day or night", into the more useful "now", which could be sung equally well at morning or at evening Service. These alterations seem to be merely reasonable and convenient, and certainly cannot form the basis of any theories.

Before we quit the subject of Lydley's prayers, it remains to add the fact (and it is the only fact which can be taken to give any support to the association of Farrant's name with this Anthem) that the words of Farrant's Anthem "Hide not thou thy face" seem also in part to be found in the same prayer among Lydley's Prayers. The words are: —

"Hyde not thou thy face from me, nor cast not of thy seruaunt in thy displeasure".

---

1) This theory is also intended to account for a certain awkwardness in fitting the words to the music, which will be explained later on. The last two references are due to communications from E. F. Rimbault and W. H. Husk.

2) This is in accordance with the practice of the time: e. g. in Day's "Certain Notes", 1560, we find "Praise the Lord O our souls, & all that is within us", &c. and other examples might be added.

"For thy mercies sake deliuer me from all my sinnes, & make me not a scorne unto the folishe".

But here there are more than verbal differences in the two versions: Farrant inserts a section not to be found in Lydley at all, "for we confess our sins unto thee, and hide not our unrighteousness", while he omits the final sentence "& make me not a scorne unto the folishe". It seems therefore more likely that the words of this Anthem came from some other compilation[1]). But even if it were certain that they were adapted from Lydley, that would be no evidence that Farrant set all the Anthems of which the words were taken from "Lydley's Prayers", which may have provided dozens of composers with words at the time when they were in fashion. It is quite likely that Aldrich, or whoever the antiquary was who first associated Farrant's name with "Lord for Thy tender mercy's sake", had found the passages in Lydley, and inferred that the composer who set the one passage set the other also.

There is no 16th century copy of the music of our Anthem. The earliest known copies are two organ scores, one of which is in the Library of Christ Church, Oxford; the other in that of Ely Cathedral. These are short scores, without words, giving the Treble and the Bass parts, with the principal entries of the voices in the inner parts. In neither M. S. is the composer's name given. The Ely copy is supposed to be in the handwriting of John Amner, Organist of Ely Cathedral from 1610 to 1641; and the Christ Church copy is of about the same date; certainly not earlier. These two Organ scores differ from one another in no important respect, except that the Ely MS. contains the beautiful little *Amen* which is always omitted from modern editions. No doubt there were once corresponding sets of part-books, containing the voice parts, but these have now disappeared.

The first printed mention of the Prayer as an Anthem is to be found in James Clifford's "Divine Services", 2nd Edition[2]), 1664, (Anthem CCX, p. 222). Clifford only prints the words, which here appear in the modern form, but he gives the name of the composer to whose setting they were to be sung, Thomas Tallis. There can be no doubt

1) Farrant's "Call to remembrance" is taken verbatim from Psalm XXV, 5 & 6. Curiously enough Lydley has a version of these words also (but not at all verbatim) in the same prayer. Lydley's Prayers like other compilations of the sort are chiefly made up of phrases from the Psalms & other parts of the Bible and Prayer-book. I am assuming now that Barnard's ascription of these two Anthems to Farrant is to be accepted. Barnard however is not always to be depended upon.

2) It is not in the 1st. Edition of Clifford, 1663. It is found without name in a MS. collection of Anthem-words of Charles II's reign (B. M. Harley, 4142) which generally gives composers' names.

that the music which Clifford ascribed to Tallis was the same as that which is now known as Farrant's. There exists no other old setting of these words, while the so-called Farrant setting was at that date known in places so far apart as Ely and Oxford. If this is so, Clifford's ascription of the music to Tallis is interesting: for it proves that in his opinion it was a composition of the 16th century: and on a point of this kind he may be regarded as an authority, for as Minor Canon of St. Paul's he must have been familiar with the differences in style of the music of various periods. The difficulty which prevents our accepting his ascription, which would otherwise demand very careful consideration, is that the music does not in the least resemble the work of Tallis. This is an insuperable difficulty, unless we are prepared to maintain that Tallis on this occasion deliberately laid aside his own fine style and worked in the very characteristic manner of some one else, namely Dr. Tye, producing as the result one of the masterpieces of the period: a theory which is hardly worth considering. Therefore until some documentary evidence is forthcoming which proves beyond possibility of dispute that our Anthem is by Tallis, we may venture to leave his name altogether out of the question: as indeed has always been done by writers on the subject.

The next in date of the existing copies of the Anthem (the first containing both words and music) is in a MS. at Ely, in the handwriting of James Hawkins, Organist of Ely Cathedral from 1682 to 1729. Its exact date between these years is not known, but it is probably a version based upon the Amner score. Hawkins, in making his copies, is said to have set himself to replace music which had been lost during the disturbances of the Civil Wars. In this instance, one may conjecture, he used the Organ Score and supplied the inner parts from memory or tradition. One most important point connected with this MS. is the troublesome fact that it gives the name of the composer as Mr. Hilton [1]).

1) If we may believe Rimbault (Notes and Queries, 3rd. S. III, 273), Blow transcribed the Anthem in 1686 with Hilton's name. But I have not traced the MS. of which he speaks, and nothing that Rimbault says is to be accepted without verification. If the facts should prove to be as Rimbault reports them, it does not follow that Blow was the first to give Hilton's name to the Anthem, nor, if he was, need we suppose that he had any special knowledge on the subject. He may have derived the name from Hawkins, as Tudway did.

Rimbault also says in the same place that Dean Aldrich (Dean of Christ Church from 1689 to 1710) in a MS. copy in his writing, had "written the name of Richard Farrant at the end, afterwards crossing it out and substituting in its place that of John Hilton". If this account is accurate, the value of the MS. would lie in its showing that Dean Aldrich, in rejecting his earlier ascription to Farrant, had no certain information of his own upon the subject. The name of Hilton he may well have received from Hawkins or Tudway, or possibly Blow.

Now there were two composers of the name of John Hilton. The elder, who contributed a Madrigal to the "Triumphs of Oriana", 1601, has been identified with a Lincoln choir-man, who became Organist of Trinity College, Cambridge, in 1594, and was probably dead before 1612. The second John Hilton, who may have been his son, was the well-known writer of Fa-las and Catches: an excellent composer who was born in 1599 and died in 1657.

The younger Hilton may be dismissed at once. The one result of our investigation hitherto has been a presumption, which we shall find is corroborated when we come to examine the music, that our Anthem was a 16th century work: and the younger Hilton was a 17th century writer.

The elder Hilton's claims are more worthy of attention. He was a Cambridge musician, and his MS. compositions may have obtained (and in one case, we know, did obtain[1]) some circulation in the Eastern Counties. Would not the ascription of a MS. Anthem to him by an Ely Organist carry some weight? An examination of his Oriana Madrigal, (which is easily accessible in Hawes edition) will probably satisfy any enquirer that it is the work of a younger generation than that which produced our Anthem: there is no resemblance in style between the two works, nor can Hilton be classed in the school of Tye.

The Anthem was included by Tudway in his great MS. collection, now in the British Museum, and he gives the name of Hilton as the composer; but there is no doubt that Tudway made his copy from the Hawkins MS. at Ely, and he is not therefore an independent authority.

For the sake of completeness it is necessary to record the appearance of "Lord for Thy tender mercy's sake", without any composer's name, in a book of words Anthems compiled by Thomas Wanless (York, 1703;)[2]) this is only of interest as showing that it was being sung at that date in some of the Cathedrals; indeed, so far as we can judge, it has never fallen out of use, at any rate from the early part of the 17th. century onwards.

It was not until about the year 1778 that our Anthem first appeared in print, with the music as we know it, bearing the name of "Mr. Farrant" as composer. This was in the second volume of a collection of Anthems called "The Cathedral Magazine or divine Harmony". No editor's

1) A 7-part "Call to remembrance" by John Hilton "senior" is in a MS. collection made by one Thomas Hammond who lived near Bury St. Edmunds (Bodl. MS. Mus. f. 25—28). It is quite good work, but not of the school of Tye.

2) I have not seen this book: I take the reference from the Dict. of Nat. Biography.

name is given and the collection is undated, the date being entered as [? 1778] in the British Museum Catalogue. There is nothing to show the source whence the text was derived, which differs from that found in the older MSS., and is in fact that with which we are all familiar. The title-page states that this "Collection of the most Valuable and Useful Anthems in Score" was "Selected and carefully revised by Able Masters:" which would account for the text seeming to bear traces of 18th century manipulation. In fact there can be little doubt that our Anthem was submitted to the treatment of an Able Master for the purposes of this publication, with the unfortunate result that a garbled text has been handed down to the present time and is still in use.

It may be conjectured that it was on the authority of the "Cathedral Magazine" that the name of Farrant was given to the Anthem in Mason's "Copious Collection" of the words of Anthems for use in York Minster (1782). And it was probably either directly or indirectly from the same source that Page printed it in his "Harmonia Sacra", 1800, whence it seems to have been reproduced in all more modern editions, such as that in "The Parish Choir", Vol. III, (1849).

The chief objection to our accepting Farrant's name as that of the composer lies in the late date at which it seems to have been suggested. It is true that if Rimbault is to be believed, Farrant's claim had been entertained and rejected by Dean Aldrich, but that is not an argument in its favour. A claim that is not definitely made until about 1778, without any known evidence to support it, cannot be regarded as convincing, and should probably be dismissed as an 18th century conjecture.

We have now traced the history of "Lord for Thy tender mercy's sake" from the earliest appearance of the words down to modern times. As the result of our investigation, we find ourselves unwilling to accept the claims of any one of the composers whose names have been associated with it; we are however inclined to the belief that it is a 16th century work, of the early Elizabethan period, and written in the style of Dr. Tye[1]). As the Anthem is admittedly a masterpiece on a small scale, the mature work of a composer who stands high among the writers of his time, we are led to ask whether there was a musician of the school, excepting Dr. Tye himself, who was capable of writing it. One can hardly suppose it to have been the work of the Shepherds and Cawstons, the excellent dull men who provided the Cathedrals at that time with quantities of excellent dull music; indeed it is hardly worth

1) I believe that Mr. Davey is the only historian who has noticed this fact; see his History of Music, p. 148. I am indebted to this work for references to some of the authorities quoted; as also to Mr. Fuller Maitland's article on *Farrant* in the Dict. of Nat. Biography.

while to look about for a possible name among the followers of Tye, when it is much more likely to be the work of the master himself. Tye died in 1572; his date therefore would suit our conjecture very well; while the preservation at Ely of the earliest known MS., containing as it does the entire Anthem, (though now existing only in an Organ Score) might give some slight grounds for suggesting that it emanated from Ely, where he was Organist for twenty years. But it is from an examination of the music that we can best make out a claim for Dr. Tye.

The music has always presented difficulties to students. The fitting of the words to the notes is in more than one place so awkward, that as we have seen, a theory has been propounded that the music had been composed to Latin words, and that the present words were adapted to it afterwards. For example, where instead of a stop after the words "forgive that is past", the music trips on with a little run to "and give us grace" with a curiously hurried effect: or to take another instance, in the first sentence: lay not our sins to our charge. the arrangement of the words with the notes must have struck everyone as being unsatisfactory.

Again, while the general style of the music is plainly that of the best early Elizabethean school, yet there are details which seem to belong to a later period; in particular the closes which especially give a spurious effect to the composition.



Now when we turn to the oldest versions of the music, all these difficulties disappear, and we have before us a typical specimen of early Elizabethean writing.

But, it may be objected, a glance at the oldest version shows that it contains two licenses[1]) forbidden in strict contrapuntal writing of the period; a skip of a major 6th in the Bass, between the words "to our charge" and "but forgive": and a skip of a diminished 5th in the Treble, between "that is past" and "but give us grace". Are not these signs

1) Apart from certain licenses which were not unusual in his time, a good deal of Tye's work must be regarded as experimental. His part-writing is often quite irregular. A composition is not to be rejected as the work of Tye, because it does not conform to rules which ultimately found general acceptance.

of a late date, of the decadent period of polyphonic writing? The answer is that they are really signs of an early date: these skips, though forbidden during the best period of strict writing, are in fact to be found in the work of Tye and his contemporaries.

The skip of a major 6th was forbidden by the Italian writers on the ground that it was difficult to sing. Zacconi quotes some examples (not to be imitated) from Josquin and Obrecht in the first book of the *Prattica di Musica*, 1596, (p. 43 *verso*). Morley will not allow it in his pupil's exercise, (*Plaine and Easie Introduction*, 1608 edition, p. 85).



"I thinke it is fatall to you, to have these wilde points of unformall skippings (which I pray you learne to leave)" &c.

Morley indeed himself, in one of his own model examples uses the same skip twice, (p. 88).



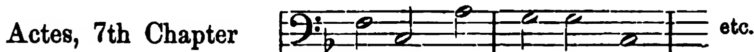
Here however the phrasing of the repeated figure in the Bass will account for the apparent license.

Examples of this skip can be quoted in great numbers from the works of Tye and his contemporaries: for instance





These examples occur in exactly similar places to that where it is found in "Lord for Thy tender mercy's sake"; that is to say between the end of one phrase and the beginning of the next, as if it were to mark a pause in the sense. But in the following examples it occurs in the ordinary course of part-writing.



Mass "Euge Bone" p. 9



ibid. p. 43



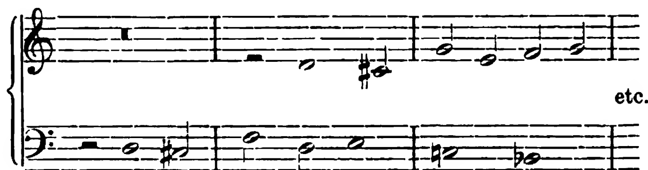
The fact is that at that particular period, this movement can hardly be considered a license at all, even in passages (unlike that before us) where it is not accounted for by the phrasing.

The other license which we noticed, the skip of a diminished 5th., is much less common, and is probably very rare in the purest writing: which is perhaps the reason why it has been eliminated in the modern version of our Anthem. It is described under the name of "semidiapente" among the forbidden intervals in Dowland's *Ornithoparcus*, (1609, p. 20.) as "an *Intervall* by an imperfect fifth, comprehending two Tones, with two *semitones*, which though it be not found in plaine-song, yet doth the knowledge thereof much profit composers, who are held to avoide it". It is however to be found in the writings of Tye and his contemporaries, and is a symptom of early work. A few examples are given.

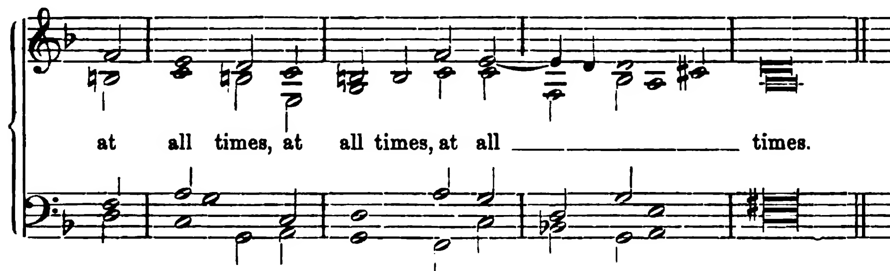
Taverner. "Mater Christi".



Tye, "Christus resurgens" showing Bass and Contratenor only.



A more exact parallel is the following instance from Day's "Certain Notes", 1560, in "Praise we the Lord" by Robert Haselton, where the skip of a diminished 5th occurs, as here, at a stop in the sense, between two phrases.

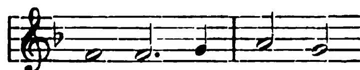


But this point need not be laboured, for after all, in the particular instances before us, the writer uses the "unformall skippings" as though to emphasize a pause in the sense, where he might, if he had chosen, have marked a break in his music with rests or some other device.

One more point remains. In the oldest version the opening phrase of our Anthem begins with a minim rest and minim, thus:



instead of (as in the modern version) a semibreve, thus:



No doubt in a Motet or Anthem the regular way to open was with a long note and not a short note: probably it would be hard to find many instances of pieces of grave music opening with a short note on a weak beat of the bar, so to speak. There is however one series of exceptions in the music of Tye's "Actes of the Apostles", which all (except those written in Canon) begin as our Anthem opens; and indeed in one or two cases with very similar phrases.

Chapter VI.



Chapter VII.



These informalities, one can hardly call them licenses, have been discussed at some length because they tend to show that the workmanship of our Anthem is suggestive of that of Tye; and a closer examination of detail will lead us further towards the same conclusion.

The *Amen* (which is very similar to the "Amens" and "So be its" 1) with which Tye is fond of concluding his Anthems), deserves special notice, because in these few bars are contained examples of one or two of Tye's favourite devices. For instance the interruption of the resolution of a discord by the insertion of another short note, as in the last bar but one of the Amen:



I do not know who introduced this device into English music, but with Tye it almost amounts to a mannerism.

1) *So be it* is generally found in the oldest MSS. of Tye's Anthems: it is often altered to *Amen* in later MSS. I wish there was space to give several examples of these *So be its.* I quote one however from Tye's "O Lord of Hosts", in order to illustrate the beautiful effect of the false relation in the 4th bar of our *Amen*.

So be - - it, so be - - it, so be - - - - it.

So_ be - - it, so_ be - - it, so be - - - - - it.

So be - - it, so be - - it, so be - - - - it.

So be - - it, so be - - it, so be - - - - it.

A few examples may be given of the particular formula before us, the resolution interrupted by a downward skip of a 5th.

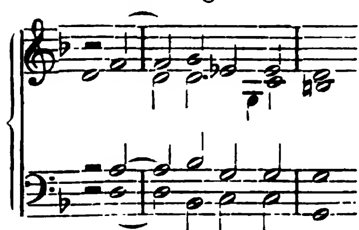
O God be merciful.



The Ely Magnificat.



Deliver us good Lord.



Deliver us good Lord.



Another favourite device with Tye is the descent of Treble and Tenor in sixths over a stationary Bass, as in the 4th and 5th bars of our *Amen.* Instances are:

Praise the Lord ye children.



Praise the Lord ye children.



Lord let Thy servant.



From the depth.



The general structure of the composition no less than the detail, suggests the work of Tye. An opening of grave note under note counterpoint, followed by a short passage in imitation, is a very favourite form of composition used by Tye in his shorter Anthems, of which the Chapters of the *Actes* are the best known examples. These are on a very small scale and have no *Amen*, but the general treatment is the same. The treatment of the Point of Imitation too is very characteristic of Tye, and may be compared with the following passage from his Anthem "Praise the Lord ye children".

He maketh the barren wo-man to keep house He

He maketh etc.

He maketh etc.

He maketh etc.

maketh etc.

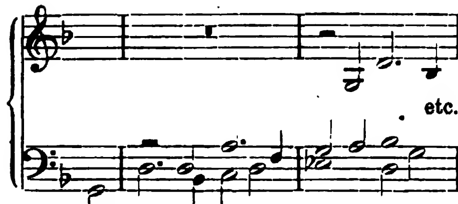
He maketh etc. the bar - ren etc.

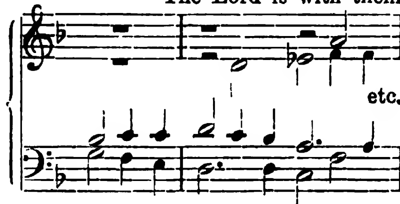
He maketh etc.

He maketh etc.

While we are discussing the Point of Imitation, we may remark that Tye is rather fond of letting one voice enter while some other is sounding a discordant passing-note, as at the entry of the Countertenor and Treble voices, on the first appearance of the words "That we may walk". Two or three examples may be given.







Another point worth noticing is that the Mode (XIV) in which "Lord for Thy tender mercy's sake" is written, was a particular favourite with Tye, especially in its transposed position. Other composers used it, no doubt, in writing for the English Service, but Tye shows a marked preference for it[1]).

We find then upon examination that both in its general structure and in some of its most interesting peculiarities of detail, our Anthem is characteristic not merely of Tye's period but especially of Tye himself. Indeed it would seem to be a typical specimen of the work of that master, whose style was quite distinct: and if a good version of the music had been in circulation at the present time, it seems hardly possible to doubt that Tye's name instead of that of Farrant would have been bestowed upon it[2]). The ascription to Tye, it is readily admitted,

1) Apart from the Fourteen Chapters of the Actes of the Apostles, of which five settings are in Mode XIV, I have myself scored 6 Anthems, composed by Tye for the English Service, which are written in it. Whereas I doubt if in the whole of Day's Service Book (which may be taken to show the preferences of the composers of the time) there are more than half-a-dozen pieces written in it. Certainly of 18 Anthems and Godly Prayers which I have scored, only two (one by Tallis, the other by Johnson) are in Mode XIV (untransposed).

2) There is nothing remarkable in the circumstance that an Anthem by an eminent composer has come down to us without his name. What is noteworthy, as being unusual, is that several of Tye's Anthems seem to have been ascribed quite early to other writers. Even in his life-time, his "O Lord of Hosts" was printed in Day's Psalter (1563) with the Initial "S", meaning apparently Shepherd. In a 16th cen-

rests entirely upon internal evidence, a most unsafe foundation; still while we are guessing, it is better to guess a name that has something, if it is only internal evidence, to back it. In the meantime, until further evidence is forthcoming, students who wish to be cautious will probably prefer to assign our Anthem to the "School of Tye", to which it belongs without any question whatever.

The version of "Lord for Thy tender mercy's sake" which is here printed is based on the two Organ Scores. The inner parts, where they are not given in the Organ Scores, have been supplied from Hawkins' copy collated with that printed in Page's Harmonia Sacra.

I am indebted to the Rev. J. H. Crosby, Minor Canon and Librarian of Ely Cathedral, for copies of the Ely MSS., and for permission to make use of them: to the late Prof. Yorke Powell, and to the present Librarian of Christ Church, Oxford, for permission to collate and examine the Christ Church Organ Score: and to Mr. Wooldridge for his valuable advice and assistance.

APPENDIX.

Lord, for Thy tender mercy's sake.

Lord, for Thy ten-der mer-cy's sake lay not our sins t'our

Lord, for Thy ten-der mer - cy's sake lay not our sins t'our

Lord, for Thy ten-der mer-cy's sake lay not our sins t'our

Lord, for Thy ten-der mer-cy's sake lay not our sins t'our

Note. I have adopted the spelling "t'our" and "t'amend" as this is the pronunciation indicated by the Organ scores. Hawkins divides the minims into crotchets, pronouncing "to our" and "to amend".

---

tury MS. (BM., Addl. MS. 15166) his "Blessed are all they" is ascribed to "Mr. Poynte". While Barnard (1641) printed his "Haste Thee O God" as if it was by Shepherd, whose setting of these words is quite different. Tye is known to have been careless in business matters; and it would be quite in keeping with what we suppose to have been his character, to allow his MS. compositions to be handed about without taking any steps to insure their authorship being known. If so, one need not be surprised if there were found to be other compositions by Tye passing under other men's names: such for example may be "In going to my naked bed", which is undoubtedly written in Tye's manner.

charge: but for - give that is past; and give us grace t'amend our

charge: but for - give that is past; and give us grace t'amend our

charge: but for - give that is past: and give us grace t'amend our

charge: but for - give that is past; and give us grace t'amend our

sin - ful lives. To de-cline from sin, and in - cline to vir-

sin - ful lives. To de-cline from sin, and in - cline to vir-

sin - ful lives. To de-cline from sin, and in - cline to vir-

sin - ful lives. To de - cline from sin, and in - cline to vir-

- tue, that we may walk with a perfect heart, _

- tue, that we may - walk with a perfect heart,

- tue, that we may walk with a perfect heart, a per-fect heart, that we may

- tue, that we may walk with a perfect heart, with a perfect heart, that we may

- - that we may walk with a perfect heart, be-fore Thee now & e - ver-

- - that we may walk with a perfect heart, be-fore Thee now & e - ver-

walk with a perfect heart, with a perfect heart, be-fore Thee now & e - ver-

1)

walk with a perfect heart, with a perfect heart, be-fore Thee now & e - ver-

1st. 2nd.

- more. - more. A - - -

1st. 2nd.

- more. - more. A - - - - - men,

1st. 2nd.

- more That we may - more. A - - men, A - -

1st. 2nd.

- more That we may - more. A - - men, A - -

- men, A - - men, A - men, A - - - - - men.

- men, A - - men, A - - men, Amen, A - - - - - men.

- men, A - - men, A - - - men, A - men.

- men, A - - - - - - - - - men.

1) This note is *g* in the Ch. Ch. MS.

Notes sur la Vie de Giovanni Battista Bassani.

Par

Francesco Pasini.

(Milano.)

A coup sûr Giov. Battista Bassani est un artiste qui mériterait d'être mieux connu, et sa fortune peut sembler curieuse, car, tandis que son nom est prononcé souvent parmi nous, son œuvre considérable et sa vie sont, en somme, inconnus. Et Bassani n'a pas été mieux traité par ses contemporains; ce maître qui occupa des postes importants et honorifiques, qui fut estimé de son temps[1]) n'a mérité d'eux que quelques rares mentions, souvent contradictoires. — Aussi ne peut-il être question ici d'une biographie, même incomplète; le manque des documents précis, les lacunes énormes, le danger de se baser sur des traditions échappant à tout contrôle rendent une reconstitution de la vie de Bassani très difficile[2]). Dans l'histoire de la musique, du reste, le XVII[e] siècle est une page presque blanche . . . . On mène bien grand tapage autour de quelques noms, autour de quelques œuvres; on s'efforce bien de vouloir «quand même» résumer une longue série d'efforts, le labeur tout entier d'une longue génération d'artistes en ces quelques noms, en ces quelques œuvres — les points culminants, dit-on, d'une série ascendante — on a beau dire et beau faire, c'est peine perdue; l'arbitraire saute trop aux yeux, et le sentiment de notre ignorance se fait plus pénible parce que nous entrevoyons l'extrême importance de cette époque. La vue d'ensemble nous manque. Nous ne pouvons ni suivre sans interruption l'évolution de l'esprit musical en ses multiples manifestations ni nous n'avons une vision juste du milieu, des conditions qui ont présidé à la naissance de certaines formes, à la disparition ou à la transformation de beaucoup d'autres Non, vraiment, le moment de synthétiser n'est pas encore venu . . . .

Giov. Battā Bassani (ou Bassiani) semble être né à Padoue —l'épithète de «Padovano» accompagne souvent son nom. Quant à la date

1) Kent (1700—76) entre autres a puisé largement dans les œuvres vocales de Bassani: le chœur «Thy righteousness» dans le motet «Lord what love» est pris du *magnificat en sol mineur* de Bassani. De même «l'Alléluia» dans la cantate «Hearken into this» est transcrit note pour note de *l'alma mater* de Bassani.

2) On trouvera mention de Bassani dans les ouvrages suivants: Ferrante Borsetti: *Historia almae Ferrariae Gymnasii* (pars IIa.) Ferrara 1735. Pomatelli. — Dans le *Diario Bolognese de 1776* »serie cronologica de' principi dell' accademia de Filarmonici di Bologna e degli uomini in essa posti etc. . . .» attribué au *P. Martini.* — Pittoni, *notizie de «contrapontisti e compositori* etc.» (En manus. Biblioth. Vaticane.) — Dans la «Guida armonica« du même auteur. — Petrucci, *Biografia degli artisti Padovani.* — Padova 1858. — Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens.* — Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister.* — Burney, *History of Music.* — Allaci, *Dramaturgia.* — Eitner, *Quellenlexicon.* — Torchi, *Storia della musica istromentale nei secoli 16, 17, 18.* — Mazzuchetti, *Scrittori d'Italia.* Brescia 1753. — Galli A., *Estetica della musica* etc. etc.

de sa naissance les différents auteurs fixent l'année 1657 — Petrucci[1]) lui donne l'année 1658 —; aussi bien les recherches que j'ai faites pour retrouver les actes de baptême ou de naissance[2]), pour découvrir quelque chose de sa famille sont restées infructueuses[3]).

D'aucuns veulent que Bassani ait fait ses études musicales à Padoue sous la direction d'un cordelier du nom de Castrovillari[4]), et l'opinion de quelques autres que Bassani fut élève de Carissimi à Rome, opinion qu'a pu faire naître une certaine similitude de style dans la musique vocale de ces deux maîtres, me semble bien harsardée. Comme qu'il en soit, si nous ne savons rien des études que fit Bassani, le témoignage de ses contemporains et l'examen de ses œuvres permettent de nous faire une haute idée de sa valeur. Bassani était un artiste de vaste culture musicale qui, sans avoir été un novateur, porta les formes musicales de son temps à une assez haute perfection. Son style, simple, est pur et expressif; sa polyphonie claire et souple laisse entrevoir déjà l'art du développement thématique qui sera la caractéristique de l'art moderne[5]). Bassani semble avoir possédé une grande virtuosité sur le violon et Burney s'est laissé dire à ce propos par Padre Martini «assez âgé pour s'être formé une opinion d'après ceux qui avaient entendu jouer Bassani»[6]),

1) *Biogr. degli artisti Padovani* (Padova 1858).

2) Les recherches ont été faites à l'Archive communal, puis à la Curie épiscopale, à l'Archive de la cathédrale où sont conservés tous les régistres de baptême. En 1657 les Paroisses de Padoue étaient au nombre de 29 y compris la cathédrale. J'ai examiné les registres des années 1655, 56, 57, 58, 59; de ce que le nom de Bassani n'a pas été registré sur les registres de ces cinq années on ne pourrait déduire qu'il ne soit pas né à Padoue en l'une de ces années, car plusieurs de ces registres laissent à désirer au point de vue de la conservation. Un d'eux était composé de feuillets détachés pliés en quatre: il s'y trouvait des lacunes de temps à propos desquelles je n'ai pu me convaincre si elles provenaient en manque de quelques feuillets ou de l'absence de nouveaux nés en cette période. — En d'autres des feuillets étaient illisibles, rongés qu'ils étaient par l'humidité. En un registre — le seul, pourtant, — il manquait la moitié d'un feuillet qui avait dû contenir quatre registrations de baptême. Je n'ai pu me servir des rares index parce que erronés, surtout dans les prénoms.

3) Il résulte des arbres généalogiques et des documents agrégatifs au conseil de Padoue que Gv. Battã. Bassani n'appartenait pas à la noble famille des Bassani. — A l'Archive communal se trouve une police du 20 Mars 1615 au nom de «Zuan Bassan e fratelli del fû Alvise, abitanti in Villa di Mossolini sotto camposanpiero» (Estimo 1618, no 1179 delle polizze di città.)

4) Je n'ai pu me persuader qu'il ait existé à Padoue un cordelier musicien du nom de *Castrovillari*. Peut-être y a-t-il eu confusion avec le Padre Daniele Castrovillari cordelier au grand couvent de Venise et auteur de plusieurs opéras. — Il n'y aurait rien d'improbable, du reste, à ce que B. eût étudié l'art musical à Venise. Cette ville était alors un centre où affluaient tous ceux que la musique attirait; de plus Padoue dépendait politiquement de Venise et la distance qui sépare ces deux villes est minime.

5) Sonate no 5 des XII sonate da chiesa. Op. V,

6) *History of Music*, pag. 548, vol. III.

que ce maître jouait excellemment du violon et l'historien anglais ajoute, judicieusement, que les trios à cordes de Bassani, les parties instrumentales qui accompagnent ses messes, ses cantates, ses motets, témoignent d'une connaissance approfondie du doigté et du coup d'archet qu'aucun compositeur n'avait possédé avant Corelli. «Aussi — conclut Burney — les amateurs de la pure harmonie et de la simple mélodie de l'admirable Corelli auront encore grand plaisir à l'audition des sonates de Bassani où ils entendront non seulement le langage musical de l'époque, mais encore les doux accents et les sons particuliers de la voix suave de Corelli ...»[1]).

Petrucci[2]) prétend savoir qu' à vingt ans — d'après lui en 1678 — Bassani, «sedotto dalle offerte avanzategli dal capitole dei canonici di Bologna», se rendit en cette ville pour occuper la place de directeur de la chapelle de San Petronio. Il me paraît bien difficile de prêter foi à cette assertion de Petrucci — un guide très peu sûr d'ailleurs — parce que G. P. Colonna fut maître de la chapelle de San Petronio jusque vers 1674 et G. P. Perti, son successeur, occupa cette place de nombreuses années. Aussi bien dans les registres de San Petronio il n'est fait aucune mention de Bassani[3]).

En 1677 Giov. Battista se dit «organista e maestro di musica della venerabile confraternità della Morte del Finale di Modena», — ce qu'un document vient aussitôt contredire — «e academico philarmonico»[4]). Le document contradictoire est un manuscrit du XVII[e] siècle qui se trouve à la bibliothèque communale de Ferrare[5]). Nous y lisons que «Bassani, maestro capella della illustrissima accademia della Morte di Ferrara» — en 1683 ou au commencement de 1684 — «*fu imprima al servizio della sudetta in carica d'organista*». Comme on voit, si le titre de l'opus I est explicite, le document cité ne l'est pas moins .... A Modène Bassani n'a laissé aucunes traces[6]) et d'une confraternità della Morte en cette ville je n'ai rien pu savoir[7]).

1) Op. cit. — la tradition veut encore que Bassani ait été le maître de *Corelli.*

2) *Biografia degli artisti Padovani.*

3) Malheureusement je n'ai pu faire usage de l'opuscule intitulé «*memorie del Padre Melloni sui maestri di capella, organisti etc. di San Petronio in Bologna.*» — l'opuscule est cité par Gaspari sous la rubrique ms. E. cart. 153 au liceo musicale — Au Liceo il est introuvable.

4) Opus I.

5) Collection Antonelli no 22. «*Catalogo dei Signori Maestri di capella dell' Illma accademia della Morte nella città di Ferrara.*»

6) Qu'il me soit permis de remercier ici de leur grande obligeance Mr. le chevalier Ognibene directeur de l'Archive d'Etat à Modène, Mr. le bibliothéquaire de la communale de Ferrare, le maestro E. Colombani de l'acadèmie Philarmonique de Bologne, etc.

7) Cet excellent *Fétis* croit savoir que B. fut organiste d'un couvent de capucins à Modène (voir *Biographie Universelle.*) D'autres font B. rien moins que mineur conventuel ....!!

Le manuscrit de la Bibliothèque de Ferrare cité plus haut nous apprend que Bassani fut «*ensuite*» maître de la chapelle musicale du Duc de la Mirandole, ce que vient confirmer l'opus IIa «di G. B. Bassani maestro de capella dell' Altezza Serenissima del Sign. duca della Mirandola». Cette œuvre est dédiée au Prince Ferdinand de Gonzague avec la dédicace» ..... l'onore che ho d'aver servito alcuni anni la Principessa sposa[2]) di V. E. e quello che mi rende ardito etc. .....». Bassani fut maître de la chapelle du duc Alexandre II de la Mirandola jusqu'en 1682.

Il avait été agrégé à l'Académie Philarmonique de Bologne dans l'assemblée du 3 Juin 1677, assemblée tenue sous la Présidence de Annibale Frabetti[3]); dans celle du 9 Avril il fut acclamé «Principe» et remplit cette charge jusqu'au 20 Mai 1683[4]). De 1682 à 1683 Bassani résida à Bologne — (et c'est dans cette Ville qu'il dût se marier) — vouant son activité à l'Académie Philarmonique.

* * *

Giovanni Battista Mazzaferata[5]), maître de chapelle de l'Académie de la Mort de Ferrare, avait cessé de vivre en 1681 — peut-être même déjà à la fin de 1680 — laissant la place à G. Tosi de Bologne. Bassani prit la succession de Tosi vers la fin de 1683 ou au commencement de 1684: Dans l'opus VI[6]) de 1684 Bassani porte le titre de «maestro di capella dell' illustrissima accademia della Morte» tandis que dans l'opus IVa[7]) de 1683 il se dit simplement encore «academico Filarmonico»[8]).

---

1) De 1680. 2) Laura della Mirandola.

3) Archive de l'Académie Philarmonique.

Il ne se trouve en cet archive ni manuscrit, ni musique de Bassani; il n'est pas possible de savoir si son agrégation eut lieu après examen ou sur simple proposition, le verbal de l'assemblée se limitant à l'indication de l'agrégation.

4) Archive le l'Académie Philarmonique. —

5) »Giov. Battă *Mazzaferata* insigne musico e Maestro di capella dell' illustrissima accademia della Morte, stimato da tutta l'Italia dove, non solo con la sua presenza aveva operato, ma anche con le sue opere divulgate a stampa divulgato il suo nome perloche, infine, onorato di sontuose ossequie nella chiesa dell' archiconfraternita (delle Morte) ove tante prove avea dato del suo sapere. (*Barrufaldi, Historie di Ferrara.*)«

6) *Affetti canori.*

7) *La Moralità armonica.*

8) »Io. Battă. Bassani Ferrariensis, Ferrariensem vocamus non origine sed quoniam inter nos familiam statuerit. Musicorum academiae mortis civitatis nostrae diutissime praefecturam gessit, et musicalia, si quid alius, sua aetate egregie conscribens magnum sibi nomen promerunt. Multa edidit, scilicet Messae, Vespri, Motetti, Concerti: et alia multa quae inedita haeredibus reliquit. (Vidi appendice au n. I.) Floruit autem currenti saeculo ac in elapso fine. Floret hodie Paulus Antonius ejusdem filius, musicorum nostrorum praefectus.» (*Historia almi Ferrarae Gymnasii. Borsetti.* 1735. Ferrara pars IIa pag. 465.)

Pour retrouver l'origine de l'Académie de la Mort de Ferrare peut-être faut-il remonter jusqu' à l'an 1000; en tout cas, en 1100 elle est documentée à Ferrare sous le nom de «congregazione dei Battuti Neri[1]), on trouve aussi des traces de «battuti bianchi»[2]); «Verdi»[3]) qui desservaient un Hôpital; de «Battuti di Sant Agnese» et de «Battuti di Santa Maria dei Servi»[4])]. Les «Frati» ou «Battuti neri» avaient la mission d'assister les prisonniers et les condamnés à mort[5]) dont ils célébraient les Funérailles dans la chapelle des prisons. —

La «congregazione» se transforme en 1400 et prend le nom de «confraternita»[6]). Avec cette nouvelle appellation coïncide une activité plus grande; la confrérie élargit son champ d'action; elle ne s'occupe plus seulement des condamnés et des prisonniers, mais encore des malades et des moribonds de la Ville[7]). Le nombre de ses membres s'accroît; comme «comparticipanti» elle accueille riches et pauvres, et, de la chapelle des prisons où elle célébrait le culte, elle passe dans une petite église appelée «di Santa Maria della Morte».

Mais voilà que l'esprit de la Renaissance qui revêt d'Art et de Beauté

---

1) On donnait le nom de «battuti»; «verberati»; «scopatori»; «flagellanti» etc. à ces bandes de pénitents fanatiques, — précurseurs des «bianchi» de 1400, — qui, vers 1260 arrosèrent de leur sang les routes d'Italie. — Une compagnie de «Battuti» s'établit à Trévise; une autre, dite «del gonfalone», exécutait, à Rome, la passion dans le Colisée. — (1260—1295). —

2) Les «battuti bianchi» sont cités encore en 1521 dans un acte passé entre Lodovico Zambardo et A. de Chillo »confratelli» et Beno Struzzo »massaro della compagnia detta di S. Maria del Salice, di cappa biancha.« —

3) En 1522 un acte cite «la compagnia dei Battuti Verdi che officiano al detto oratorio» — (della Schiappa) — «qui fait construire» una banca longa e un altarollo e un banchetto e mezzo uscio sotto il solaro del pegolo (?) del dicto dove stanno li hoi della compagnia a cantare.»

4) D'après un tableau synchronique, lors de la peste de 1436 à Ferrare, on distribua des lits aux «Battuti neri»; aux «bianchi»; «a quelli di S. Agnese ed agli altri di Santa Maria de' Servi.»

5) 1506 »trattandosi di pena capitale ai congiurati, il duca avea invitato la nobiltà ad assistere alle esecuzione etc. . . e già erano presenti i battuti della morte, i confortatori, i sacerdoti e carnefici etc. . . .« (Cronica dell' Equicola.)

6) «Nel di 25 Marzo 1366, per opera di Nicolo dall' Oro figlio di Bertolino Ziponari, prese forma di confraternità[a])». *Guarini Compendio storico dell' origine, accrescimento, perugative delle chiese, luoghi di Ferrara.* (Baldini 1621). — *Barrufaldi* (op-cit.) veut que la confrérie della Morte ait été fondée en 1592. —[a]) le 20 Janvier« sub porticu palatii comunis, praesentibus testis ... magister Nicolaus ab Auro filius quondam ser Bertholini de contrada Sancti Romani per se et suos haeredes fuit contractum, confessum et bene in concordia cum Dõ. Griffo notaio, dante et solvente nomine et vice Dõ. de Maijo duodecim libras et tredecim soldos m. pro frixis de argento, panno de sirico et pro uno tesuto etc.» — (arch. comun.)

7) «Une charité empressée s'imagine à créer des confréries d'un évangélisme tout pratique et militant, qui visitent les pauvres, pansent les malades, ensevelissent les morts, secourent les prisonniers etc. . .» (*Ph. Monnier le quattrocento.*)

toutes les manifestations de la Vie[1]) — joie ou douleur — transforme peu à peu les anciennes confréries: elles s'occupent d'art; elles feront de l'art dans la charité. Le funéraille ne sera plus l'austère manifestation de la douleur; il devient pompeux et la «confraternità della Morte», change son nom: Pour signifier que l'Art ne lui est pas étranger elle s'appellera «accademia» .... en 1600 on ne parle plus que de «l'illustrissima accademia della Morte». —

Dans la nouvelle académie on ne cultive pas seulement la musique Religieuse mais encore la Poésie; on y lit des éloges, des pièces en vers, etc. . . .[2]).

1) «De nobles demeures s'édifient, monts de Piété, hôpitaux, hospices, et ce ne sont point seulement d'admirables entreprises d'assistance, mais des monuments de grâce où la Beauté met son sourire et les Della Robbia leurs faïences. . . .» (Ph. Monnier, le quattrocento.)

Catalogo delli Signori Maestri di cappella dell' Illustr. accademia della Morte della città di Ferrara. (Manuscrit de la biblioth. comunale de Ferrare, collection Antonelli no 22.)

Anno 1594 — Il signor. Hippolito *Fiorin*.
» 1597 — Il sign. Giullio *Belli* di Longiano, o come altri vogliono Romano, fù anche maestro di cappella di Alfonso II duca di Ferrara. —
» — Il sign. Alessandro *Grandi*.
» 1604 — Il sig. Paolo *Bardi*, Ferrarese.
» 1609 — Il sign. Fortunio *Peccenini*, Ferrarese, et anche della Catedrale di Ferrara. —
» 1612 — Il revdo Don Giov. *Cersini* da Cesena, mansionaro della sudta chatedralle (sic!)
» 1621 — Il Sign. Giov. Batt. *Bruneta* da Sabioneta.
» 1634 — Il Rev. Sign. Don Alfonso *Mazzoni* da Bagnacavallo, che prima fù musico in Capella Pontificale. —
» 1640 — Il Revdo Sign. don Maurizio *Cazzati* da Bozuolo o Sabioneta, e fù il primo che introdusse in Ferrara il bel modo di modulare.
» 1652 — Il Sign. Cavaliere *Marina*, virtuosissimo Violonista.
» 1654 — Il Revdo Sign. don Maurizio *Cazzati* la seconda Volta.
» 1656 — Il Revdo Sign. don Luigi *Battifero* (sic!) da Sassoferato, fù anche maestro di capella dello Spirito Santo di Ferrara.
» 1658 — Il Revdo Sign. don Giov. Battã *Rinelli* detto l'ochiallino Parmiggiano.
» 1664 — Il Revdo Sign. don Luigi *Battifero*, la seconda Volta. —
» 1668 — Il molto Revdo Padre Gioseppo *Tamburini* minor conventuale di Bagnacavallo. —
» 1670 — Il Sign. Giov. Battã *Mazzaferata* da Pavia, che prima fù organista della sudta accademia e poscia anche maestro di cappella della catedrale. —
» 1680 — Il Sign. Gioseppe *Tosi* da Bologna, e fù anche Maestro di cappella della sudta Catedrale.
» 1683 — Il Sign. Giov. Battã *Bassani* Paduano et anche Maestro di cappella della sudta chatedrale (sic!). Ma imprima fù il servizio della sudta accademia in carica d'organista; poscia al servizio per mastro di cappella dell' altezza serenissima di Alessandro IIo duca della Mirandola. —

2) Elle ne perdit pourtant jamais tout à fait de vue sa mission première. Deux fois par an — «a natale e a Pasqua» — «le Légat visitait les prison-

Entre 1600 et 1650 l'académie de la Mort brilla d'un vif éclat, mais se ressentit très tôt de la Décadence qui, dans l'Art, se fait sentir dès 1700. — Quand Bassani fut appelé au poste de Maître de chapelle de l'Académie, celle-ci déclinait[1]) et en 1690 l'activité de l'académie était devenue si insignifiante qu' à Ferrare même on doutait de son existence. — En 1721 Pomatelli édite ses «Recapiti con i quali si pruova d'anno in anno l'esistenza dell' accademia della Morte, dell' anno 1593 sino al 1721: contro l'asserzione che l'accademia sia mancata affatto dopo l'anno 1692 comme a Ferrara si ritiene»[2]). Il me semble inutile de suivre Pomatelli dans son émunération de toutes les séances tenues par l'académie, de la part prise par elle à des funérailles, à des fêtes religieuses, etc. . . .[3]). Vers la fin de 1688, Bassani avait été appelé au poste de maître de chapelle de la Cathédrale[4]); dans une réédition des «Sin-

niers» .... e succombente alle spese l'archiconfraternità delle Morte per ordine di un commissario si preparavano le cose bisognevole.» (*Barrufaldi.* Op. cit.)

1) Bassani nous l'appren dlui-même dans la dédicace de l'op. XI au «marchesa Paolo Tedeschi, principe» de l'académie, où, après avoir loué en termes métaphoriques l'activité dudit «principe», il exprime l'espoir que puisque «cosi grati riescono i concenti de' cicli seguendo il moto del primo, pari seranno questi la sorte, giacché sempre s'aggireranno a movimento di V. E. ill. primo mobile, a di cui regolarissimi giri si è rimessa la *già languente armonia di questo piccolo cielo armonico*». —

2) »Pel funerale al conte Nicolo Paolo Strozzi giudice de' Savij morto in carica nel 3 Maggio 1718 ... e la musica fù diretta da Luigi V*eronesi* uno dei Professori della *non più esistente* accademia della Morte ...» (Barrufaldi. Op. cit.)

3) *Pomatelli* cite les ouvrages que Bassani écrivit pour l'académie:

1693 — *Armonie Festive.* Motetti sacri di G. B. Bassani mastro di cappella dell' Illustrissima academia della morte di Ferrara. (Bologna, Monti 1693.)

1694 — *Mosè risorto dalle acque* — oratorio da cantarsi nelle chiesa delle confraternità della morte, posto in musica da B. mastro etc., etc.. (Pomatelli 1694.)

1696 — *Il Giona* .. oratorio per Musica da recitarsi de' musici dell' Illustrissima accad. della Morte, posto in musica da B. ecc. (Ferrara per il Giglio. 1696.)

1697 — *Affetti Canori di cantate e ariette* di B. ecc.. Venezia, Sala 1697. —

1697 — La *Suzanna* (nel testo manca il nome dell' autore, forse del Bassani.) Oratorio de cantarsi de' musici delle Ill[a] acc. della Morte. — Ser il Giglio 1697.

1698 — *Messa per li defonti.* Concertata a 4 voci dal Sign. Bassani mastro ecc. ecc. (Bologna, Silvani 1698.)

1699 — *Il Vespro dei Defonti* — (Venezia Sala 1699) di Bassani ecc. —

1701 — *Antifone sagre* di Bassani mastro ecc. ecc. (Bologna. Silvani 1701.)

1702 — *Cantate amorose* a voce sola di Bassani ecc. ecc. (Venezia, Sala 1702.)

1703 — *Gl' Impegni del divino Amore* nel transito della Beata Caterina Vigri detta di Bologna. Oratorio dedicato alle Signore donne di Ferrara dalli accademici delle Morte. Posto in Musica da Bassani, mastro ecc. ecc. (Pomatelli, Ferrara 1703.)

1704 — *Salmi per tutto l'anno* di Bassani ecc. ecc. (Silvani 1704.)

1707 — *Il triönfo della Fede.* Oratorio di Bassani ecc. ecc. (Pomatelli 1707.)

1710 — *Messe Concertate* di Bassani ecc. ecc. (Silvani 1710.)

4) L'archive, soit dit en passant, est dans le plus grand désordre. — Giuseppe Tosi (père du célèbre castrat Pier Francesco), déjà prédécesseur de Bassani à

fonie à 2 o 3 stromenti« du commencement de 1688, Bassani ne figure pas encore avec ce titre tandis que «l'Eco delle Muse», de la fin de cette même année, porte en titre «di G. B. Bassani, maestro di cappella della Cathedrale». —

Je n'ai pu trouver que très peu de renseignements sur la vie de Bassani durant les 29 années qu'il demeura à Ferrare partageant le meilleur de son activité entre l'académie de la Mort et la chapelle musicale de la Cathédrale. Mais certes, si Ferrare était bien déchue de son ancienne splendeur — les fêtes[1]) et les concerts[2]) de l'ancienne cour de Ferrare étaient à juste titre renommés et la chapelle musicale des Este passait au XVI[e] siècle pour la première d'Italie[3]) — Bassani dut y trouver, cependant, assez d'occasions encore d'y déployer son activité, car on avait à Ferrare le goût des Fêtes, des réjouissances où la musique jouait un grand rôle[4]). —

---

l'académie de la Mort, avait été nommé en 1683 maître de la chapelle de cette même cathédrale. —

1) Doni, *dialogo sulla Musica* — aussi le *Diario Ferrarese de Muratori* — *Gandini, Saggio delli usi e delle costumanze della città di Ferrara.* — Burckardt, *Geschichte der Renaissance* — etc., etc. —

2) Les cours de Naples, Florence, Milan, Mantoue, etc., les pays étrangers, même, ne tardèrent pas à prendre exemple sur les Este: en France, les «Concerts spirituels» virent le jour; en Angleterre naquirent les «Festivals»; en Autriche, en Allemagne, en Russie les orchestres privés des grands Seigneurs.

3) B. Cellini. Vita. —

Les musiciens les plus célèbres de temps servirent la cour de Ferrare: Josquin des Prés, [la date, donnée par Cellini, (op. cit.) du séjour de ce musicien à la cour de Ferrare me semble invraisemblable; quelques-uns veulent que Josquin se soit trouvé au service des Este vers 1488.] (v. Monatshefte. XVII, 24.) Adrian Villaërt, Cyprien de Rore, Isaac, Brummel, Pietro Breda etc., etc.

4) Voir Barrufaldi, op. cit. la déscription de plusieurs fêtes.

«...... En Septembre 1686 il y eut de grandes réjouissances à cause de la prise de Budapesth sur les Turcs» e, cantatosi, nel decimo quinto giorno dello stesso mese solennemente il «*Te Deum*» nella catedrale, si prosequi con porgere, per molti giorni suffragii a l'anima de' valorosi che col sangue avevano autenticato si celebre acquisto» ecc..... à cette occasion Bassani composa «*la Morte Delusa pietoso suffragio portato in Ferrara all' anime degli estinti nelle imprese christiane contro il Turco*». L'Oratorio (et non pas opera, comme on peut lire partout), est dédié au Card. Nicolò Acciajoli, légat de Ferrare. La Poésie avait été faite par Ambrogio Ambrosini, chanoine régulier. —

«..... fù cantato anche dai musici eccelentissimi dell' accademia dello spirito santo, d'ordine dell' abbate Ferrante Bentivoglio «*Il trionfo della Fede*» sù la ringhiera della casa Donati.» —

«..... Nello stesso giorno solennizavasi la Festa di Pentecosta, conforme la consuetudine, nella chiesa dello spirito Santo, con l'accompagnamento de' primi musici, che nelle prossime e lontane parti trovar si potessero al maggior costo: vivendo ancora l'onorevolissima gara di questa accademia con quella dell' arciconfraternità delle Morte, in questa solennita vedesi veramente lo sforzo dell' animo regio de' Ferraresi e un antico saggio di quelle grandezze ch' oggidi solo in qualche occasione risorgono ma ne' tempi passati continuavano. — Aveva in questa funzione fatto spicco fra gli altri, non ordinario, la voce e virtù mirabile di Giov. Fr.

Mais l'académie de la Mort déclinait de plus en plus, et certains démêlés que Bassani semble avoir eus avec le chapitre de la Cathédrale[1]) le décidèrent à quitter Ferrare. Bref, Pomatelli nous apprend que le 22 Juillet 1712, «dalla congregazione segreta convocata dal Sign. conte

de' Grossi, sopranominato Siface, musico celeberrimo del duca di Modona, che avea saputo col capitale delle sua voce alzarsi dall' infimo ad una condizione di stima si grande. Questi fece l'ultimo sfogo della sua arte in quel tempio; imperoche volendo egli partirsi da Ferrara per ritrovarsi a Bologna a cantare in un Drama musicale; licenziatosi nella mattina del 28 Maggio, appena inoltratosi nel viaggio, poco di la dal passo del Reno ne' boschi, assalito da non pochi masnadieri — che poi si scopersero mandatarii d'altro paese e che, unitamente gli volean levar la vita — lascio l'anima in quella publica via a furia d'archibùgiate, con ispiacimento di tutti che l'avean sentito, e l'duca di Modona gli fece celebrar a Ferrara nella chiesa di S. Paolo, dove fù trasportato il suo corpo, sontuose ossequie, è sepolto in terra poco discosto dalla porta di Sagrestia ove si vedono inciso queste parole: Joanni Francisci de Grossis, alias Siface cineres 1697.»

«. . . . . 1693 grande ceremonia per la consecrazione delle chiesa di S. Apollinaria con l'accompagnamento di due cori di Musica, diretti da G. B. Bassani insigne maestro di Cappella della Catedrale e dell' accademia della Morte». . .

1) Al Sign^r^. Giac. Ant^o^. Perti
Molt' Jll^e^. Sig^r^. Mio Prõn Sing^mo^.

«Ritrovandomi impiegato per servire questa mia Cattedrale dove sono Maestro di Capella, in comporre molte composizioni, cioè, gl' Introïti delle Principali Solennità, come l'Epifania, Pasqua, Ascensione, Pentecoste, Corpus Dñi, S. Pietro, et il residuo delle altre solennità simili, non solo facio gl' Introïti, ma ancora il Graduale doppo l'Epistola, et Offertorio doppo l'Evangelo et anco il Post-communio doppo l'Agnus Dei et ancora facio le sequenze à quelle solennità che l'hanno, come Pasqua, Pentecoste et Corpus Dõni. hora queste composizioni sono a quattro voci concertate, con suoi Ripieni, e Violini — già chi a me le ha comãndate, pagano la carta e la copiatura, dove io non ho altro intrigo se non il compore: Delle sudette compositioni molte ne hò fatte, e continuamente vado componendo, e dette compositioni devono restare perpetuamente nella Catedrale sud^a^. cioè nella Cantoria p. servirsene annualmente nelle sudette solennità. Só, che li compositori di musica, uno può pretendere il prezzo più o meno dell' altro, mà io sono imbrogliato in questo, mentre quello che ha l'incombenza di soddisfarmi va dicendo, che bisogna chio sia riguardevole alle molte compositioni che devo fare, questo à vero, ma vi è ancora molta fatica, però in questo farò tutto quello che si potrà. Bramo un favore dalle sua gentilezza et è questo, se lei fosse impiegato di fare le sudette compositioni p. la sua cappella di San Petronio cosa pretenderebbe, cioè p. l'introïto, Graduale, Sequenza, Offertorio, Post-communio, mà il favore e questo cioè ogni cosa separata come.

— Introïto-Scudi —,
— Graduale-Scudi —,
— Sequenza-Scudi —,
— Offertorio-Scudi —,
— Post Communio-Scudi —.

Se lei mi vuole gratiare di quanto la supplico, e questo per mia norma; sia avertito di non fare Lire, perchè in Ferrara non vi è l'uso, ma bensi scudi e baiocchi e condoni questo ardire, e si assicuri che li restarò obligatissimo e resto col riverirlo. Ferrara li 28 Luglio 1710.

Di Lei Sig^re^.
Devotmõ Oblig^mo^. Serv^re^.
Gio: Battã Bassani.

(Liceo Musicale).
(Carteggio Martiniano. Tom. 29.)

Girolamo Bevilacqua governatore, signor Marchese Onofrio Bevilacqua ministro, signor commissario e proveditore, fù eletto mastro di capella dell' accademia Paolo Antonio Bassani[1]) vice mastro, essendosi portato, in quest' anno, il padre a servire la città di Bergamo»[2]).

Jo. Battã Bassani fut maître de chapelle de la Basilique de Sainte Marie Majeure à Bergamo[3]) du 9 Mai 1712 au premier Octobre 1716 «per Morte»[4]). Il était, en outre, aux gages de la «Congregazione di Carità» en qualité de maître de Chapelle et «insegnante alla pia scuola musicale», institution subventionnée par ladite «congregazione»[5]).

Giovanni Battã mourut le 1er Octobre 1716[6]) et le 26 Avril de la même année «la congregazione generale della Morte approvò per mastro di cappella dell' accademia il Sign. P. A. Bassani eletto vice-mastro l'anno 1712»[7]).

---

1) **Appendice.**

Lettere di Pasquale Bassani, pronipte di Gio. Battã al padre Martini. —

Molto Rdo Pe Prõn Colmo.

Avendo un mese fa inviato una lettera a Va. Pa. M. R. e non avendo avuto risposta alcuna, io supongo che lei non l'abbia avuta, e che il contenuto della quale era questo, cioè: essendo venuto da Bologna il Sign. Antonio Fuschini habbiamo inteso noi Frateli Bassani ritrovarsi Va. Ra. in uno strato infelice a cagione de' suoi incomodi, ma di più, dal medo. Sign. Fuschino intendiamo qualmente lei non si trova in grado di fare nessun regalo a noi

1) Fils de Giov. Battã, on conserve de lui:

«*Le canore armonie*» Cantate di P. A. Bassani, mastro di cappella d'onore dell' altezza serenissima di Mantova e vice maestro della catedrale e dell' Illa. accad. della M. di Ferrara 1697. Silvani. «In occasione delle felicissima nozze dell' Illo. cav. Silvestro Rasponi e donna Francesca Strozzi (serenata del Sign. P. A. Bass. — 1705. Pomatelli.)

Cantate a voce sola in canti a basso solo di diversi autori (mus. del secolo 18. Liceo Musicale.)

1. *l'ombre di Mustafà cara* (a cart. 64)
2. *Dalle sponde del Nilo* (a cart. 64).

2) «Cum annis retroactis (1714) ex hãc urbe dissessit olim Dominus Jo. Battã Bassanus etc. qui Dominus Jo. Battã fruebatur inter caetera ennolumenta Domo posita etc. . .» Bruffi (procuratore della confraternità della Morte) ajoute: «Verum quia post dissessum dicti Domini Jo. Battie dicta accademia non nullos post annos cessavit.» Atti del notaio Ludovico Ferrari. (archivio notarile di Ferrara.). —

3) Archive de la Basilique = Cavaccio de 1599—1626. —
Tarquinio Merula Giov. Legrenzi.

4) Archive de la Basilique.

5) Archive du conservatoire et de la Pia congregazione di Carità.

6) L'acte de mort a été introuvable.

7) Pomatelli (op. cit.). — L'académie languit de plus en plus et, en 1735, nous trouvons la dernière mention d'elle. —

per 22 spartiti di musiche inviateli, tanto stimati dalla sua virtù e ricercati molto: ma ciò pare a noi impossibile perchè V^a. P^a. M. B. si assicurò nelle sua seconda lettera che si avrebbe riconosciuto di qualche cosa: avalorati da questo subito gli inviai li sud^i spartiti, come ancora si assicurò il molto Rev. Sign. D. Paolo Folchi orgta di Ferrara, il quale dissi assicurò noi frateli, come ancora mio fratelo Guiseppe che V. S. era insignis^mo tanto per la sua virtù quanto per la sua generosità, dicendo che tutto gli consequassimo pure di cuore che avressimo veduto l'effetto più che per noi propitio. Infatti tutto fù da noi esseguito protestandosi il sud^o mio fratello che nelle sue prime lettere che iddio p. suo mezzo gli avea trovato un P^re amoroso *p*. nostro solievo, ed alle nostre povere sorelle, sperando un aiuto particolare della sua bontà, havendo lasciato ogni altra esibitione fattaci dal sud^o Mrõ Marzolla *p* suo amore e rispeto. Ora vediamo vuote tutte le nostre speranze affatto che mai avressimo pensato: si sà essendo che chi riceve qualche Regalo corrisponda con qualche altro regallo. Però speriamo di essere consolati essendo che mi ritrovo con due sorele povere che appena le potiamo sostenere di Vito, ma per il Vestito ci vuole qualche altro aiuto come che le sud^le si racomandano a V^a. R^a. acció le consoli di qualche regallo, essendo che Lei he avuto 22 spartiti con le parti d'una Messa intiera, ancora lei si può aiutare se non si dasse che una libra (sic) per spartito che farebbe 22 libre di Bologna; ciò dicono le sud^e sorelle *p* il gran bisogno che si trovano. Per tanto la suplichiamo tutti che se mai *p* cagione delli incomodi che Lei prova Iddio di lei disponesse *p* suo meglio, altro, rimandi pure a Ferrara la musica che disposса essere di giovamento, che quella dovesse stare in altre mani senza nostro solievo; quando però lei volesse fare quanto porta il dovere da suo pari cosi erudito, rifletti che il Mastro Marzolla mi voleva fare un bel regallo sol *p* quel partito con Introduzione. Ma confidati d'esser più regalatti di V^a. P^a. M. R. non habbiamo voluto darli niente. Altro non dico lasciando ciò à rifletere da fuo pari e consolarsi in un modo o in altro trovandosi in somo bisogno, e per finire restando con salutarla *p* parte di tutti, ma in particolare da parte di mio fratelo Gioseppe il quale non ha potuto scrivergli di propria mano *p* ritrovarsi incomodato e con una numerosa spesa restando con suplicarla darne sua giovevole risposta e con baciarli le sacre mani.

Ferrara Li 7 Agosto 1763. Di vostra P^ta M. R. Devmo Ser^e.

Bassani Pasquale.

(Liceo Musicale.)

* * *

2) (1677.)

«Accadè la morte di Giov. Pittoni degno da memorarsi alla futura etade, per l'eccelente sua professione di suonatore di Teorba attuale della illustre accademia della Morte di questa città, per lo cui insigne modo dell' imperadore e dai varij principi più volte chiamato e onorato dèl titolo di Cavaliero, riportandone pregiosi doni. Fù il cadavero accompagnato pomposamente alla chiesa della Santissima Trinità dov'ebbe egualmente degna sepoltura e nelle chiesa dell' arciconfraternità della Morte gli furoni fatte pomposissime ossequie, accompagnate da musica eccelente in onore di un huomo, di cui il migliore in quella professione a memoria, non s'era udito, e non restava trai viventi l'equale. — (Barrufaldi, op. cit.).

* * *

3) Tabella e Norma.

dei giorni, ne' quali devono
venire a cantare in Duomo
li musici
Della Cattedrale
di
Ferrara.

in Ferrara. Pomatelli 1688 — con licenza dei Superiori.

Genuaro.

1. Circons. del Sign. primo e secondo Vesp.
6. Epifania del Sign. primo e secondo Vesp.
31. S. Geminiano. — Messa.

Febbraro.

2. Purificazione di Maria Vergine primo e secondo Vesp.
24. S. Mattia apostolo. Messa e Vesp.

Marzo.

19. S. Giuseppe. Messa e Vesp.
25. Annunciat. di Maria Vergine, primo e secondo Vesp.

Aprile.

24. S. Giorgio, primo e secondo Vesp.
25. S. Marco. Evang. a. S. Benedetto per la Messa.

Maggio.

1. S. S. Filipo e Giacomo Cip. Messa, e Vesp.
7. S. Maurilio Vesc. primo e secondo Vesp. Domenica dopo S. Maurilio, la Dedicatione della chiesa. primo e secondo Vesp.

Giugno.

24. Nativitá di S. Giv. Battã. primo e secondo Vesp. —
29. S. S. Pietro e Paolo Ap. primo e secondo Vesp.

Luglio.

2. Visitatione di Maria Verg. primo e secondo Vesp.

Agosto.

5. Dedic. di S. Maria delle Nevi, primo e secondo Vesp.
10. S. Lorenzo Martire. Messa e Vesp.
15. Assontione di Maria Vergine. primo e secondo Vesp.
24. S. Bartolomeo Apost. Messa e Vesp.

Settembre.

8. Natività di Maria Vergine primo e secondo Vesp.
21. S. Mattia Apostolo. Messa e Vesp.
29. S. Michele arcangelo. Messa e Vesp.

Ottobre.

28. S. S. Simone e Giuda Apost. Messa e Vesp.

Novembre.

1. Tutti i Santi. primo e secondo Vesp.
2. Comm. de Morti. Messa.
3. Messa per i Vescovi morti.
4. Messa per li Signori Canonici morti.
5. Messa per il Rev. Vescovo Fontana.
15. Messa per la Regina.
21. Presentazione di Maria Vergine primo e secondo Vesp.
30. S. Andrea. Apost. Messa e Vesp.

Decembre.

7. S. Ambrogio Vesc. primo e secondo Vesp.
8. Concet. di Maria Verg. primo e secondo Vesp.
21. S. Tomaso Ap. Messa e Vesp.
25. Natività di Nost. Sign. primo e secondo Vesp. la notte e Mattutino di a Messa.
26. S. Stefano Martire, primo e secondo Vesp.
27. S. Giovanni Apost. primo e secondo Vesp.

Si deve avvertire che ogni volta l'Eminentissimo Vescovo celebra la Messa, si canta Terza in Musica.

Feste Mobili, quali hanno il Vespro primo.

Le tre Feste di Pasqua, di Risurretione.
L'Ascensione del Signore.
Le tre feste di Pentecoste.
La Solennità del Santissimo Corpo di Christo.
La Domenica della S. S. Trinità.
La Dedicat. della Nostra chiesa di Ferrara.

Settimana Santa, li Mattutini e le Laudi.

Mercoldi, Giovedi, Venerdi a sera.
L'istesso Giovedi Santo, Messa, e dopo Vespro al Mandato. —
Gl'istessi Giorni Santi alli Passij, Messe e Processioni, Litanie e Vespri.

Giorni ne'quali si canta Messa in Musica.

Il primo Giorno di Quaresima.
Le Rogazione, alle chiese deputate.
Messa dell' Anniversario per li Benefattori del Rever. Capitolo.
Tutte le Domeniche dell' anno, Messa e Vespro.

Giorni de Processioni.

Il giorno del Santissimo Corpo di Christo e l'ottava.
La Domenica di Passione per le 40 Hore.
Il Mercoldi sequente per levar l'Oratione, la mattina.
La Terza Domenica dell' Avvento, per le 40 hore.
Il Mercoldi seguente per levar l'Oratione, la mattina; ed altre Processioni che occorressero.

E d'avvertire ancora, oltre il stipendio solito, vi sono ancora gl'infrascritti incerti per li Musici di detta Cattedrale.

Genn.	1.	Vna Messa, prima della messa Maggiore, pagata dalla Comp^a. del Santiss. Nome di Dio.	Scudi	72.8
»	31.	San Geminiano, la Messa.	»	91.9
Magg.	7.	Vna Messa, prima della Messa Maggiore, pagata dal Massaro de'Stracciaroli.	Scu.	—
Lugho	2.	Vna Messa e Vesp. della Visit. di M. Vergin. pagata al S. Natale.		
Agosto	5.	S. M. delle Nevi, pagata al S. Natale.		
Novemb.	4.	Messa de'Signori Canonici morti, il pane.		
»	5.	Messa dell Revr. Vescovo Fontana.	Scudi	72.8
»	15.	Messa della Regina. 1. 9. 1.		
»	21.	Present. di M. Verg. pagati al S. Natale.		
Dicembre	7.	S. Ambrogio Vescovo, Messa e Vesp. pagati.		91.9
»	8.	Concet. di M. Vergine pagati al S. Natale.		
		L'Ottava dell S. S. Corpo di Christ, Vespro, Messa, Processione e Secondo Vesp. pagati al S. Natale dalla Eredità Bondini e sono.	Scu.	—
		Concetione, Presentazione, e Visit. pagati come sopra, con i primi Vespri.		

Seque il Catolago delle hore, nelle quali si devono trovare per le loro fonzioni li Musici delle Cattedrale.

Messa. Gennaro dal primo giorno, sino alle 10. h. 18.
10 sino alle 20. h. 17 e 3 qu.
20 sino all'ult. h. 17 e mezz.
Vespro. hore 21 e 1 qu. — hore 21.
Messa. Febraro dal primo sino 10 h. 17.
10 sino alli 20. hori 16. 3 qu.
20 sino all'ult. hori 16 e mez.
Vespro hore 21.
Messa. Marzo dal primo sino alli 10. h. 16.
10 sino alli 20. h. 15 e mezz.
20 sino all'ult. h. 15 e 1 qu.
Vespro hore 21.
Messa. Aprile dal primo sino alli 10. h. 14 e 3 qu.
10 sino alli 20. h. 14 e mez.
20 sino all'ult. h. 14 e 3 qu.
Vespro hore 20.
Messa. Maggio dal primo sino alli 10. hore 14.
10 sino alli 20. h. 13 e 3 qu.
20 sino all'ult. h. 13 e mez.
Vespro hore 20.
Messa. Giugno dal primo sino alli 10. hore 13.
Vespro hore 20.
Messa. Luglio dal primo sino alli 10. hore 12 e 3 qu.
10 sino alli 20. h. 13 e 1 qu.
20 sino all'ult. h. 13 e 3 qu.
Vespro hore 20.
Messa. Agosto dal primo sino alli 10. hore 14 e 1 qu.
10 sino alli 20. h. 14 e mez.
20 sino all'ult. h. 14 e 3 qu.
Vespro hore 20.
Messa. Settembre dal primo sino alli 10. hore 15.
10 sino alli 20. h. 15 e 1 qu.
20 sino all'ult. h. 15 e mez.
Vespro hore 20 e mez.
Messa. Ottobre dal primo sino alli 10. h. 15 e 3 qu.
10 sino alli 20. h. 16.
20 sino all'ult h. 16 e 1 qu.
Vespro hore 20 e mez.
Messa. Novembre dal primo sino alli 10. hore 16 e mez.
10 sino alli 20. h. 16 e 3 qu.
20 sino all'ult. h. 17 e 1 qu.
Vespro hore 21.
Messa. Dicembre dal primo sino alli 10. }
10 sino alli 20. } hore 17 e mez.
20 sino all'ult. }
Vespro hore 21 e 1 qu.

Quando cala l'Eminentis. Vescono, non si può dar ora certa; pare però, che per la Messa, cioè la Mattina s'anticipi de $^3/_4$ in circa, et il dopo pranzo si tardi qualche poco più del consueto.

Il Fine.

* * *

4) Documento che stabiliosce alcuni fatti, da alcune regole e dispositioni per la rifioritura della Musica in Ferrara. (1716.)

«Siccome a tempi andati fiori sempre con tanto splendore la musica nelle nostre accademie di Ferrara, cosi in oggì vedendosi questa illanguidita, e quasi affatto cadente, perció giúdicandosi che sia per essere decoroso il darle un qualche riguardevole appoggio per quanto possano permettere le comuni disgrazie, avendosi per primo reflesso il maggior culto di Dio, ed in secondo la onorevolezza della Patria, si distenderá qui sotto il metodo che potrebbe praticarsi alla esecuzione dell'idea, quando sia stimato propria dalle prudenza di que'soggetti che si risolvessero di formare una savia Unione, bastevole a portare il peso di un'opera cosi speciosa e meritevole, per dar mano con tutta la più attenta sollecitudine all'adempimento della medesima.

Stabilito questo primo punto, come preliminare a tutti gli altri, e necessario per rendere men grave che sia possibile l'annua Pensione a quella di unirsi, di fare più numerosa l'Unione. che mai potrassi.

Sarà questa composta di due ordini di persone, cioè dall'ordine Nobile e dall' ordine de'cittadini. —

Per dar poi il buon metodo, ed ordine alla direzione della medesima, stabilita che resti, fra gli altri riguardi stimati per il più proprio, che si governi da sè, e senza capo, perchè chiunque sarà per concorrervi abbia ad avere sempre la stressa distinzione degli altri, cosicchè possa in ogni tempo rendersi questa durevole, lontana da ogni privata discussione.

Fatta la scielta di quelli, che avranno il piacere di una simile Unione, e che dovranno intervenire tutti in quel luogo, che si sciegler̀à per più proprio a radunarla, per determinare come qui sotto.

Ordini per le Congregazioni Generali.

In questa per la prima volta si dovranno estrarre dal corpo di tutta, a sorte, 24 persone che formerano la Congregazione segreta di quell'anno cioè, 12 dell'ordine Nobile, e dodici dell'ordine dei cittadini; nella imbussalazione che si farà di tutti gli ordini suddetti, separatamente.

Si leggeranno in essa tutti gli ordini da stabilirsi in questa Radunanza e se ne riporterà l'approvazione à Voti segreti. Si eleggerano a Voti segreti per la prima volta da detta congregazione generale, il secretario, il computista che dovrà fare insieme da esattore, l'avvisatore e li cinque soggetti per compirimento di un decoroso musicale concerto, cioè due Soprani, un Contralto, un Tenore e un Violino. (?) Si destinerà pure della medesima una ricognizione per un Mastro di cappella della città e per un organista come si dira più abasso. Attribuendosi la facolta alla congregazione segreta di fare in avenire per sempre l'elezione de medesimi soggetti, quali potranno restar sospesi per qualche loro demerito dalla stessa congregazione, per portar poi la loro sospensione alla prima Congregazione generale.

Dovrà la stessa essere convocata una volta l'anno per portarsi in essa tutto ciò che verrà stabilito dalla congregazione segreta nell'anno medesimo e questa sarà nella prima Domenica dopo l'Epifania, o più occorendo si portarà in essa il bilancio della riscossione e spesa fattasi fra l'anno acciochè cadauno della congregazione possa essere inteso del medesimo.

Avvertendosi, che non si potrà mai fare congregazione generale, quando non vi sia almeno la metà de' soggetti che compongono l'Adunanza.

Ordine per la congregazione Segreta.

In questa si eleggeranno a sorte quattro direttori e quattro Sottodirettori con il seguente ordine cioè: due Direttori Nobili e due direttori cittadini. Due sottodirettori Nobili e due sottodirettori cittadini e cosi sempre si farà ogni anno in perpetuo in ogni nuova Congregazione segreta. Si elegeranno alle occorenze per ballotazione segreta tutti gli Uffiziali già detti nelle congregazione generale.

Potrà sospenderli per qualche demerito, come si vede nelle congregazione generale; trattandosi però di qualche trascorso dei Musici, li Signori Direttori avranno la cortese attenzione d'intendersela con quelli, che gli averanno nelle case proprie per atto di Urbanità.

Dovrà radunarsi almeno due volte l'anno, cioè il giorno di S. Stefano e la prima Domenica di quaresima. Nella Congregazione del giorno di S. Stefano, si farà l'estrazione da tutto il corpo degli Uniti, di altri 24 soggetti, che dovranno formare la Congregazione segreta dell'anno entrante, come si è detto, avertendosi che non potranno più quelli di una congregazione essere imbussolati, nè estratti, se non fattasi l'intera estrazione di tutti gli altri della generale Unione, acciochè ciascheduno, siccome dovrà ugualemente pagare, cosi possa fare il suo giro di particolare onorevolezza.

Uffizio ed Autoritá de Signori Direttori.

Ordinaranno sempre questi a loro piacimento la congregazione segreta ne'giorni soliti e fuori di essi ancora occorendo, e cosi pure la congregazione generale per Polizze stampate e sottoscrite dal Segretario.

Daranno la licenza alli Musici, che varanno chiamati alle fonzioni della città, si ecclesiastiche che temporali, in iscritto per tutto l'anno, trattandosi delle fonzioni ordinarie, con questo, che sieno chiamati tutti egualemente, e non in altro modo, affinchè non venga fatta più distingione all'uno che all'altro.

Trattandosi di qualche fonzione straordinaria, la dovranno dare particolarmente a ciascuno Musico. Come pure dovranno dare licenza particolare ai medesimi volendo andar fuori di città. Mancando un qualche soggetto dell'Unione, o per morte, o per qual si fosse altra causa dovranno con la loro prudenza procurare di riempire il posto vacante con altro sogetto per mantenere almeno lo stesso numero, quando non poss'accrescersi.

Dovranno rivedere due volte all'anno i conti al Computista esattore e farsi dare il bilancio per presentarlo alla congregazione generale. Sottoscriveranno tutti li mandati da spedirsi alli salariati con gli ordini precedenti al medesimo computista, avvertendosi che tanto quelli, quanto le licenze sopradette basterà che restino sottoscrite da due Signori Direttori, cioè da un direttore nobile e da un direttore Cittadino.

Ma perchè con la semplice paga che si destinera più abasso per li Musici, non si troverebbero Soggetti di buon credito, cosi bisognarà darli di più Tavola e casa appresso cinque qualificati Soggetti della Unione, che vogliano prendersi questa applicazione; perciò in corrispondenza di quest-atto di maggiore generosità e per una dovuta riconoscenza ad un tanto incomodo, resteranno questi, non solo esenti dall'annuo pagamento, come si stabilirà in appresso, ma avranno il luogo stabile perpetuo nella congregazione segreta e potranno essere estratti a sorte insieme cogli altri dell'ordine nobile ogn'anno per Direttori e sottodirettori con questo però,

che chi resterà estratto per direttore, non potra più essere inbusssulato, ed estratto, se non fatto l'intero giro degli altri quattro ed avuta la distinzione, che in casa loro si faranno le Congregazioni Generali e particolari, cioè un anno in Casa di uno ed un'altr'anno in Casa di un altro successivamente, ed in giro per via di estrazione.

Uffizio ed autorita de' Signori Sottodirettori.

Avranno questi la stessa autorità de' Signori Direttori in mancanza di uno o più di essi per ordine successivo, e con la preminenza con la quale furono estratti.

Uffizio del Segretario.

Dovrà tener registro in Libro a parte di tutte le Congregazioni che si faranno di anno in anno e di tutto ciò che in esse restarà stabilito.

Darà all'avvisatore le Polizze stampate e sottoscrite da lui per ordine de'Signori Direttori, per l'invito delle Congregazioni che si Terrano. Dovrà tenere in una vachetta tutti i nomi e cognomi de' Signori delle Unione, e mancandone alcuno o per morte, o per altra causa dovrà renderne avvisati li Signori Direttori.

Potrà essere confermato dalla Congregazione segreta quante volte piacerà alla medesima. Sarà esente dall'annuo pagamento che faranno gli altri Uniti.

Obligo del Computista.

Dovrà tenere il suo libro Mastro con scrittura doppia e le Filze dei Mandati, che si spediranno dei Signori Direttori agli Uffiziali, e Musici dovranno essere sottoscritti anche da esso Computista. Non spedirà mai alcun mandato senza l'ordine preventivo in iscritto de' Signori Direttori.

Dovrà tenere il Registro del Banco. Dovrà fare il suo bilancio due volte all'anno da presentare di sei in sei mesi, prima in congregazione segreta e poi darlo alla congregazione generale. Sara esente dall'annuo pagamento come il segretario. Dovrà dare sigurtà idonea almeno di scudi 300.

Potrà essere confermato ogni anno ad arbitrio, come sopra, dalla congregazione.

Obligo de'Musici.

Saranno obligati andare da per tutto ove saranno chiamati con la preventiva licenza de' Signori Direttori, ne potranno pretendere di più di quello che si darà distributivamente agli altri musici che vanno ad assistere alle funzioni, cioè dovranno essere pagati fuori del solito emolumento, che si sà al concerto ordinario, da chi li vorrà, ma però, con la stessa ricognizione che avranno gli altri, e niente più.

Potranno chiedere una volta l'anno la licenza alli Signori Direttori di poter avere un recita fuori di Città, in caso però, che non l'avessero in Ferrara, perchè facendosi opera nel Paese, quando fossero chiamati di dovranno recitare contendandosi die quella discreta ed onesta ricognizione, che restarà accordata tra gli Signori Direttori e l'Impresario.

Quando volessero lasciare il servizio dovranno avvisare li Signori Direttori sei mesi avanti.

Stabilimento di quello che si dovrà pagare da ciascheduno dell'Unione d'anno in anno per il mantenimento de'musici e degli Uffiziali.

Si dovrà pagare da ciasched'uno, ogni mese Baiocchi 20 che vuol dire scudi 2,40 all'anno. — Per le prima volta dovranno pagare tutti scudi 2,40

anticipatamente per tutta la B. Verg. d'Agosto anno corrente 1716, che dovranno servire per porre all'ordine l'adunanza de'Musici ed aver inprontato il danaro per un buon fondamento di un'opera cosi illustre, e servirà per fondo di questa si nobile Impresa e cosi successivamente dovranno pagare li scudi 2,40 anticipatamente, tutti quelli ch'entreranno nell'Unione in qualsiasi tempo.

E successivamente poi si pagheranno da ciascheduno di mese in mese Baiocchi 20, principiando a fare la prima paga nel mese di settembre o pure di sei mesi in sei mese scudi 1.20 a beneplacito delle congregazione generale.

Li pagamenti si faranno in Monte di Pietà a credito dell'Unione, in conto libero della medesima, o pure in mano al computista esattore, conforma sarà più commodo alli Signori della radunanza. Figurandosi poscia che si possano unire per il bisogno 250 personne si ricaverèbbe di annua rendita a ragione di scudi 2,40 personna come sopra all'anno, la somma di scudi seicento, dico — scudi 600. —

Distribuzione della sudetta Rendita.

Ad un soprano scudi 5 al mese sono all'anno	scudi	60
Altro soprano come sopra	»	60
Al contr'alto Scudi 4 al mese sono all'anno	»	48
Al Tenore come sopra	»	48
Al Violino come sopra	»	48
Al Computista all'anno	»	48
Ad un maestro di Cappela della Città, scudi 4 al mese sono all'anno	»	48
All'organista scudi 2 al mese sono all'anno	»	24
All'avvisatore all'anno	»	12

E perchè potrebbe darsi che col tratto del tempo rifiorisse qualche altra formale accademia in città, in tal caso il Regalo anderà a quel maestro di cappella ed organista dell'una e dell'Altra accademia di città, che per ballotazione a voti segreti nella congregazione generale, date da essi le loro suppliche, si troverà aver avuto nello scrutinio il maggior numero di voti favorevoli. —

De' sopravanzi poi, che resteranno, detratti li suddetti stipendi, se ne prevalerà l'Unione in quelle occorenze, o di Funzioni straordinarie per decoro delle Città o altro che sembrasse più proprio alla congregazione segreta, secondo le congiunture che si daranno, o coll'usare qualche ricognizione, proporzionalmente, ai virtuosi della Città per animarli ad operare ed a servire con maggior animo, con riportarsene poi l'approvazione delle Congregazione generale e per aver sempre un qualche cumulo in difesa del stabile mantenimento della medesima Unione. Avverdendosi per ultimo che chiunque lasciasse passare sei mesi senza aver soddisfatto alla propria tangente si intenderà escluso immediatamente dall'Unione restando l'azzione (sic!) alli Signori Uniti di poter agere giudizialmente contro il debitore per li suddetti sei mesi solamente, che non avrà pagato, però volendo soddisfare e soddisfacendo de facto non soggiacerà più all'esclusione». —

In Ferrara MDCCXVI. —

(manoscritto all'archivio Notarile di Ferrara.)

* * *

4) Estratto
da: «Elenco cronologico di quelli che
«in Ferrara si distinsero nell'Arte musicale»
(dall'opera manoscritta di Don Gaetano Cavallini:
con titolo: *Cenni storici intorno all'arte musicale in Ferrara*[1]).

1600 Alfonso Goretti, fù dottore in legge edito anche un discorso intitolato «*Della eccelenza e prerogative della Musica*». — (Ferrara Vittorio Baldini 1610.)

1600. Antonino Goretti. Assai valente fù egli nell'arte musicale. Viveva in sul principio del 1600. Era celebre la raccolta da lui fatta di ogni sorta di stromenti musicali dei migliori fabricanti. . . . Dopo le sua Morte, l'erede di lui, Lorenzo Goretti, vendè la preziosa collezzione al Principe d'Inspruck, incassandone una ragguardevole somma. . . .

1600. Baldassare da Palmia (!!) Nel secolo decimosesto prese stanza fra noi, dimorandovi per qualche tempo. Era egli ecclesiastico di Parma, e fù esimio cultore di musica, poeta e comico. Scrisse due comedie.

1600. Ercole Pasquini, allievo del Milleville. Fù eccelente suonatore d'organo in patria, poi a Roma in S. Pietro. La sua grande abilità consisteva principalmento nel tocco soave della sua mano per questo stromento e la sua velocita. Non rade fiate giungeva a commovere si fortemente gli animi, ch'era un'incanto. Mori, nondimeno, poco fortunato a Roma. —

1600. Giovanni Bacilieri. Sacerdote, fù bravo compositore di musica.

1620. Ferdinando Orsini, fù egli pure un eccellente compositore.

1624. Curzio Manara. Maestro di Musica. Abbiamo di lui «*Didone*» scritta nel 1624.

1624. Fra Cesare de Ferrara. Sacerdote agostiniano, suonatore di violino. Per molti anni fù al servizio del Bailo de'Veneziani al Cairo. Tornato in patria, quivi mori il 10 Gennaio 1624 come si ha dal necrologio di S. Andrea.

1630. Sulpicio Tombese, eccellentissimo musicista. Ei fù direttore del coro de'Musici dell'Imperadore Ferdinando I, e ciò per molti anni: ma poscia recatosi in patria, quivi mori, e fù sepolto nella ora distrutta Chiesa di S. Silvestro. Era si grande l'amor su all'arte musicale, che volle scritto in parte con note di musica l'epitafe da incidersi sul suo sepolcro, come lo fù infatti. Ma venne poscia cancellata nel trasporto che si fece alla nostra certosa del suo Monumento, che servi di sepolcro al nostro celebre oratore e poeta comico Onofrio Minzoni. La iscrizione che stava al monumento Tombese era la seguente».

«Questo monumento e de [notes] picio Tombese et da [notes]
«ura chara consorte. Ergo Domine Deus [notes] pitii [notes]
«e [notes]. Amen.

Non abbiamo potuto precisare l'epoca delle sua morte, non facendone mentione neppure il Superbi nel suo «Apparato degli nomini illustri» etc. che fù stampato nel 1620. Pare quindi che sia posteriore a questo stesso.

1642. Frate Nicola Bellaia, minore conventuale Serrarese, compositore di musica.

---

1) Bibliothèque communale de Ferrare. —

1643. Giuliano Malatesti, detto «il Nano», timpanista. Mori il 19 Novembre 1643 e fù sepolto nella chiesa di S. Romano.

1646. Ignazio Donati. Maestro di cappella della chiesa dallo Spirito santo. Compose salmi, concerti a 5 voci, mottetti etc., dal 1623 al 1646.

1652. Luigi Battiferri. Maestro di Cappella della Accademia della Morte, la quale non si occupava che di musica sacra.

1665. Antonio Draghi. Maestro di Cappella dell'imperadore. (Leopoldo I.) Scrisse composizioni dramatiche dall'anno 1663 al 1665[1]).

1670. Adriana Rossalli. Monaca nel Convento di S. Antonio sotto le regola di S. Benedetto, fù rinomata suonatrice d'organo nel 1670.

1673 — Giovanni Battista Rotondi, musico milanese, trasferitosi in Ferrara, dove mori nel 24 Agosto 1673.

1674. Giv. Pittoni, insigne suonatore di chitarra, ossaia Tiorba. Amantissimo del suo paese non volle accettare lucrosi stipendi offertigli da principi e dall'imperadore. Publicò le seguenti opere: «*Intavolatura di Tiorba*, dedic. a Leoppoldo I°, imperadore. — Parte 2ª — dedic. al duca Ferdin. Maria di Baviera. — Parte 3ª ecc.» Viveva egli nel 1674 e fù scolaro, in quanto al canto, di Alfonso Paini ferrarese, e, pel contrappunto di Maurizio Cazzati, maestro di Cappella nella chiesa della Morte.

1674. Alfonso Paini. Maestro di Musica. Fù nominato poscia Maestro di Cappella Ducale a Modena. —

1654 — Maurizio Cazzati — Maestro di Musica e di lui estistono molti lavori resi di publica ragione tra il 1663 e il 1686. Fù anche Maestro di cappella in S. Petronio a Bologna.

1681 — Lorenzo Biancoli. Musico.

1682. Guiseppe (Felice) Tosi — Musico[2]). Compose alcuni oratori stampati con tipi degli eredi Gigli.

1682. Giov. Francesco Grossi, alias Siface, musico fiorentino. Fù ucciso al passo del Reno, e il suo corpo fù trasportato a Ferrara, e sepolto nella chiesa di San Paolo. —

— 1682 — Giov. Battista Mazzaferrata, fù Prefecto dell'accademia Musicale nella chiesa delle Morte. Publicò molte composizioni. —

— 1682. Antonio Mori, assai perito suonatore di tiorba. Viveva tuttora in principio del secolo scorso.

1682. Alessandro Mezzadri, buon suonatore di Violino, ed eccellentissimo fabricatore d'istromenti tenuti in gran'prezio dagl' intelligenti.

1682 — Filippo Nicoletti. Cantante insigne, e Compositore valente, fù maestro di cappella in Roma, e fioriva sul finire del 1600. Era prete e poeta. Publico un libro intitolato: «*Rime sagre*» che furono stampate unitamente a quelle di Andrea Tristano.

1682. Giovanni Mezzogori, di Comacchio (Prov. di Ferrara), sacerdote e Maestro di Musica. Di lui abbiamo a stampa alcune compositioni publicate nel 1611 al 1612. Lo abbiamo collocato a questo luogo, ignorando l'anno della sua morte. —

1682. N. Ongarelli. Musico intelligente è lodato dal Superbi. Anche di lui ingnorassi la data della sua Morte.

---

1) Né à Ferrare vers 1635 + 1700 à Vienne.

2) Maître de Chapelle du Dôme de Ferrare en 1683 — en 1680 il avait été organiste à S. Petronio de Bologne. Son fils Pier Francesco castrat & maître de chant nacquit à Bologne en 1647. —

1682. Giovanni Marani, riputato scrittore di musica. Fù Maestro di Cappella in patria, indi nella Cattedrale di Lodi. Scrisse Madrigali, Vespri, Mottetti ecc. . . . Non si sà quando mori. Certo è, pero che nel 1620 viveva ancora

1682. Francesco Coriandoli. Compositore; scrisse: *Sonate ricercate, sopra la Chitarra spagnuola;* che publicò nel 1670 ed altre composizioni.

1682. Gaspare Gavazzi. Poniamo a questo luogo il Gavazzi che fù monaco di S. Bartolo, quantunche vivesse molto tempo prima. Professò nel 1564, e mori abate di quel convento. Divenuto religioso claustrale insegnò ai suoi confratelli più giovani la musica non solo gregoriana, ma anche quella che dicesi di canto figurato. Mori abate di quel monastero.

1698. Isidoro Cavazza, celebre organista della nostra Cattedrale in sul finire del 1600. —

1698 — Sebastiano Chierici. Oriundo di Pistoia, musico soprano, scrittore accreditato, che viveva in sul finire del 1600. Fù prefetto dell'Accademia di musica dello Spirito Santo, e scrisse molte composizioni, che ebbero l'onore delle stampa.

1698. Guiseppe Pozzati, sacerdote ferrarese, insigne suonatore di Viola in sul finire del 1600.

1700 — Bagatti . . . . . — da Cento (prov. di Ferrara) bnon suonatore di Violino, morto in sui primordi del 1700.

1700 — Ant. Barittoni, suonatore di violino, in sul principio del decorso secolo. —

1700. Giov. Batta Bassani. — Egli piantò famiglia in Ferrara, e fù Maestro direttore dell'accademia delle Morte. Stampo vespri, cantate, mottetti, concerti ecc. . . . Mori in sul finire del 1600.

1700 — Ant. Bignozzi — suonatore di Viola assai di credito, contemporaneo de'precedenti.

1700. Ant. Grimaldi, di Bologna, cittadino Ferrarese per domicilio, suonatore di violino, e direttore d'orchestra della cattedrale nel 1700. —

1700. Ant. Guizzardelli, discepolo del precedente nel 1700.

1700. Sante Gajani, suonatore di viola.

1700. Vincenzo Paganelli, altro suonatore di Viola.

* * *

Estratto dell'opera di Luigi Napoleone Cittadella: «Notizie relative a Ferrara per le maggiore parte inedite etc. etc. . . . Ferrara 1864.

1654. Barbara Villani, figlia di Francesco, detta la Rizza, compositrice, morte il 10 Ottobre.

1674. Lorenzo Biancoli. Musico.

1681. Domenico Brasolini, primo violino delle già indicata accademia delle Morte. —

1697. Giov. Francesco Grossi etc. . . .

1711. Giacomo Rampini, pose in musica alcuni drammi dell'avvocato Grazio Braccioli, stampati coi tipi di Venezia, Bologna e Ferrara. —

1712. D'Evil Merodae Millanta (sic) maestro di Cappella in Cento. † 21 Ottbr.

1659. Angelo Berardi, di S.'Agata nella romagnola Ferrarese, maestro di cappella nel duomo di Viterbo. Lasciò alle stampe molte opere e visse dopo la metà del secolo XVII. —

1) 1698 † 17 Agosto. — mari de Cecilia Fabbri. —

1659. Girolamo Belli. d'Argenta, compositore e fondatore dell'accademia degli Elevati, in patria nel 1599[1]).

— Gio. Benedetto Bianchini, da Trecenta, cantante basso in sul finire del 1600.

— Antonio Cottino, Basso, già al servizio di sua maesta Cesarea † secondo Barrufaldi 1693.

— Ant. Coma, di Cento, compositore (si hanno opere stampate nel 1606 in Venezia e nel 1614 in Bologna).

— Guiseppe Contri, compositore. —

— Isodoro Gavazza, celebre organista, morto il 17 Agosto 1698. —

— Curzio Manara — lasciò un dramma stamp. nel 1624.

— Giov. Maroni, composit. e maestro di cappella in Patria, poi in Lodi: lascio opere; viveva nel 1620.

— Daniele Bartoldi: scrisse, «*Trattati del suono, dei tremori armonici e dell'Udito*» Roma per il Tinassi. 1679 etc.

* * *

Opere di Giov. Batta Bassani[2]).

«*Balletti, correnti, gighe, sarabande*» a viol. e violone ovvero spinetta con il 2do violino a beneplacito. — Opus I. (Bologna 1677.) Monti.

Ristampa ibid. 1684. (Wagener, British Museum.)

ibid. 1693. (Bologna) Modena (Estense.)

«*L'armonia delle Sirene*». — Cantate amorose musicali a voce sola di Giov. Batta. Bassani maestro di cappella dell'altezza serenissima del Sign. Duca della Mirandola, accademico Filarmonico di Bologna. — dedic. al merito dell'eccelentissimo Principe. D. Fernando Gonzaga ecc. — (Monti 1680) — (Liceo Musicale.) Opus II. Ristampa (Monti 1692.) [Oxford. — London B. C. — Bologna Liceo.]

«*Il cigno Canoro*»: Cantate amorose dedicate agl'illustrissmi Signori, Il Sign. Senatore conte Ercole, il Sign. conte Cornelio Pepoli . . . da G. B. Bassani accademico Filarmonico. (Monti 1682). Opus III.

Ristampa (Bologna 1699. Silvani.) (Liceo musicale).

«*La Moralità armonica*». Cantate a due e 3 voci composte e dedicate all'Illustrissimo et eccelentissimo Signore conte Scipione Rossi Principe di S. Secondo etc. da G. B. Bassani accademico Filarmonico. — Bologna. Monti 1683. — Opus IV.

Ristampa del Monti 1690. — (Westminster Abbey; Liceo).

«*XII sonate da Chiesa*» a tre; due violini, basso, e basso continuo, per l'organo, consecrate all'Illustrissimo et eccellentissimo Sign. Co. Alessandro Sanvitali, conte di Fontenellato e Marchese di Belforte da Giov. Batta Bassani accademico Filarmonico. Opus V. — (Monti. 1683) [Bologna L. M. — Parigi Bibl. Nat. — Wagener, — Hambg. Stadt-Bibliot. — British Museum],

Ristampa 1688 (Monti.)

Ristampa (Estienne Boger.)

«*Falari de Tiranno d'Agrigento*». Dramma per musica. Poesia di Adriano Morselli Veneziano; posto in Musica da G. B. Bassani Padovano. — Venezia. Nicolini 1684. —

1) Disciple de Luzzascho Luzzaschi; maître de chapelle du duc de Mantoue.

2) Voir aussi le «Quellenlexicon de Eitner» dont je n'ai pu, malheureusement, me servir. —

(Recitato nel Teatro di S. Angiolo a Venezia. l'anno 1684[1]).
Ristampa del 1694 (Nicolini). —
Replica l'anno 1684 in Trevigi nel teatro Onigo. —

«*Amorosa Preda di Paride.*» Dramma recitato l'anno 1683, nel teatro publico di Bologna. Poesia d'autore incerto. Musica di Giambattista Bassani Padovano. (Modena, Estense?)

«*Alarico Re dè Goti*». Dramma recitato in Ferrara l'anno 1685 nel teatro Bonacossi. (Bologna per G. Longhi 1685) Poesia d'incerto autore. Musica di Bassani Padovano. —
Ristampa 1686 (Longhi.)
(Replicato l'anno stesso nel teatro publico di Bologna, e nel Formagliari l'anno 1716[2]); poi di nuovo a Ferrara l'anno 1686.)

«*La Morte Delusa*». Oratorio a 5 voci, cioè canto, due alti, tenore e basso, con cornetto, violini e choro d'Anime suffragate (non essendovi il cornetto se farà suonare a tre violini: «musica di Gio. Batta Bassani.» (in due parti.)— (partitura alla biblioteca Estense).

«*La Morte Delusa*» dal pietoso suffragio prestato in Ferrara all' Anima degli estinti nelle imprese Christiane contro il Turco. — «Oratorio dedicato all'eminentissimo Cardinale Niccolò Accajoli, legato di essa città». — (Ferrara Pomatelli 1686.) Poesia di Ambrogio Ambrosini Ferrarese, clerico regolare Teatino. Musica di G. B. Bassani Padovano. —

«*Mosè risorto dalle acque*» di Bassani Padovano. (Pomatelli 1694).

«*Giona*». Oratorio per Musica. All'altezza serenissima di Francesco II duca di Modena, Reggio ecc. ecc. — Poesia di Padre D. Ambrosio Ambrosini — Clerico regolare = posto in Musica dedicato alla medesima altezza serenissima da Giov. Batta Bassani Maestro di Cappella della cattedrale e dell'accademia della Morte di Ferrara. — (un Modena = eredi Soliani Stp^{i} Duc^{i} 1689).
Ristampa 1696. (Il Giglio Ferrara.) (Estense).

«*Affetti Canori*» cantate ed ariette di G. B. Bassani Maestro ecc. ecc. consagrati all'Illustrissimo et eccellentissimo Signor Stefano Cappello. Opus VI. — (Monti 1684).
Ristampa dal Sylvani 1697.
ibid. dal Sala 1692. [Bologna Liceo, königl. Bibl. Berlino].

«*Eco armonico delle Muse*». = Cantate amorose a Voce sola di G. B. Bassani ecc. ecc. — (Monti 1688.)
Ristampa 1693. — [Bologna Liceo; London, Britisch museum; Oxford Bodl.-Libr.]

«*Metri sacri armonici* in Mottetti» a voce sola — di G. B. Bassani. Opus VIII. (Monti 1690.) [Biblioteca di Francoforte). —

«*Armonici entousiasmi di Davidde*» ovvero salmi concertati a 4 voci con violini e suoi ripieni. Con altri Salmi a due e tre voci con violini; consegrati al merito singolare del molto illustre Sign. Francesco Zagatti da G. B. Bassani ecc. . . (Sala 1690). —(Bologna) Liceo. — Francoforte.—) Opus IX.
Ristampa Sala 1695. — (Westminster-Abbey.)
ibid. Sala 1698. — [Bologna Liceo.]
(nel frontispizio e impresso op. 9 — nei quaderni invece op. 7.)

1) Gruppo A. Dans son »*catalogo di tutti i drammi* etc. . . . ultima rappresentazione dall' Autumno 1683, il Falaride di Bassani.«

2) La Cuzzoni chanta pour la première fois sur la scène du Formagliari dans »l'Alarico« de Bassani en l'année 1716 (Juin.) —

«Salmi di compieta» a 3 e 4 voci concertati con violini e Ripieni, dedicati al merito impareggiabile del molto Rev. P. Lettore Paolo Ghezzi Priore di S. Andrea a Ferrara da G. B. Bassani ecc. ecc. . . (Sala 1691.) [Bologna Liceo]. Opus X.

Ristampa (A. Bortoli 1745).

«Ginevra infante di Scozia». Dramma per musica di G. B. Bassani; poesia di G. C. Grazzini. rappresentato l'anno 1690 in Ferrara nel teatro del Signo. Co. Pinamonte Bonacossi [1]). — (Pomatelli 1690.)

«Nella luna Celestiale» di G. B. Bassani=Oratorio posto in musica nel 1687. (Vedi. Gaspari Misc. Music. vol. III.)

«La pestilente Strage d'Israello» oratorio die G. B. Bassani.
ibd. ibd. ibd.

«La Tromba della Divina Misericordia» del Bassani=Oratorio a 4 voci con chori e stromenti. — In due Parti. — (Bibl. Estense.)

«Concerti Sacri»: mottetti ad una, due, tre e quattro voci con violini e senza dedicati al Marchese Paolo Tedeschi Principe dell'Accademia della Morte. (Bologna Monti 1692). Opus XI. (Liceo Musicale.)

Ristampa (Silvani 1697.) [Westminster-Abbey.]

«Melodie moderne in concerti sacri a una, 2, 3 e 4 voci con violini e senza» — op. 11.

(Per Henrico Aertssens. Anversa 1695.) British-Museum).

«Mottetti a voce sola» con Violini ecc. . . dedicati all'abbate Luigi Rossetti. Venetia Gios Sala 1692). [Liceo Musicale]. Op. XII. —

Ristampa (Sala 1700).

«Armonie Festive» ossia Mottetti a voce sola con Violini, dedicati all'abbate D. Giacomo Gentina abbate di S. Girolamo di Modena. (Monti 1693). — [Liceo Musicale]. Opus XIII.

Ristampa (1696 Sylvani). [ibd.].

«Amorosi sentimenti di Cantate» a Voce sola di G. B. Bassani ecc. . . dedicate al merito impareggiabile degl'Illustrissimi Sign. Padroni Colendissimi = li signori Cavaglieri G. Fel. e Florio Guiseppe; Fratelli Cavaglieri ecc. . . (Venetia Sala 1693.) Opus XIV. [Liceo Musicale.]

Ristampa 1696 (Sala). — [ibid.]

«Armoniche Fantasie di Cantate amorose» a voce sola. — Opus XV. — (Sala 1694.) [Liceo musicale; K. B. Berlino].

«La Musa armonica», cantate musicali a voce sola, dedicate al merito Impareggiabile dell'Illustrissimo Signor Carlo Massini ecc., ecc. . . (Monti 1695). Opus XVI. — [Oxford, — Liceo musicale —].

La Sirena amorosa», cantate amorose a voce sola con violini . . ecc. . . (G. Sala 1699) — [Liceo musicale]. Opus XVII.

«Tre Messe concertate» a 4 e 5 voci violini e ripieni, consegrate alla sacratissima imagine di Maria Vergine dipinta da S. Luca e posta sul monte della guardia di Bologna. (Bologna Sylvani 1698.) — Opus XVIII. — [Liceo Musicale — Bibl. Nat Parigi.]

---

1) Le municipe de Ferrare ne possédait pas de théâtre en propre. Force était de se servir des théâtres privés: ceux des familles Scrofa, Obizi [a]) (S. Lorenzo) e Buonacossi [b]) (S. Stefano) — Le municipe se servait surtout de celui de la famille Scrofa à qui il payait un certain nombre de places pour le Giudice de' Savij et les hauts fonctionnaires. En 1773, seulement, la commune de Ferrare fit construire un théâtre public ouvert en 1798.

a) C'était un grenier public transformé en théâtre en 1660; il brula le 11 Juin 1779.

b) avait été ouvert en 1662 & se trouvait in via S. Michele.

«*Languidezze amorose*» cantate amorose a Voce sola ecc. . . . Opus XIX. (Bologna-Sylvani 1698.) [Liceo Musicale. — British Museum, — Oxford Bodl. Libr. —]

«*Messa per li Defonti*» concertata a 4 voci con viole e ripieni da G. B. Bassani ecc. ecc. . . Bologna Sylvani 1698.) — [Liceo music.-Nat. Paris. —] Opus XX.

«*Il conte de Bacheville*». Oratorio recitato in Pistoia l'anno 1696. — Poesia del canonico Francesco Frasini. Musica di G. B. Bassani. —

«*Salmi concertati* a 2, 3, 4, 5 Voci con violini e ripieni; dedic. al canonico Giov. Filippo de Rossi canonico di S. Giovanni Laterano di Roma ecc. . . (Sylvani 1699). [Lico musicale.] Opus XXI. —

«*Lagrime armoniche* ossia Vespro per li defonti a 4 voci con violini e ripieni; dedicato al Marchese Onofrio Bevilacqua — (Venetia Sala 1699) — [Liceo musicale.] Opus XXII.

«*Le Note lugubri concertate*» ne'resposori dell'Ufficio dei Morti. = a 4 voci con viole e ripieni. — (G. Sala 1700). — Opus XXIII.

«*Davidde armonico*» espresso nei Salmi di mezzo concertati a due e tre voci, con violini, per tutti l'anno. (Sala 1700). [Liceo musicale] Opus XXIV.

«*Completorij Concenti*» a 4 voci concertate, mancante qual si voglia parte. con violini e ripieni a Beneplacito. — (Sylvani Bologna.) [Liceo musicale.] Opus XXV.

«*Antifone Sacre*» a voce sola con violini per tutto l'anno, e due «Tantum ergo» . . . (Silvani 1701). [Liceo musicale.] Opus XXVI.

«*Motteti Sacri*» a voce sola con violini. — Marino 1701) Silvani. — [Liceo musicale.] Opus XXVII. — (Dev'esservi una ristampa d'Ant. Bortoli (Venetia) del 1745).

«*Gl'Impegni del Divino Amore*», nel transito della beata Caterina Vigri detta di Bologna. Oratorio dedicato alle Signore donne di Ferrara dalli accademici della Morte. — [Ferrara Pomatelli. 1703.]

«*Cantate amorose*» a voce sola. — (Bologna 1701.) [Liceo musicale(?).] Opus XXVIII.

Ristampa (Sala 1702).

«*Corona di Fiori musicali*» tessuta d'ariette con varij stromenti. — (Bologna 1702. Silvani.) [Liceo musicale. — British-Museum.] Opus XXIX.

«*Salmi per tutto l'anno*» a otto voci reali divise in due chori con il secondo organo a beneplacito. — (Bologna Silvani 1704.) — [Liceo musicale.] Opus XXX.

«*Cantate e arie amorose*» a voce sola con violini unissoni. (Bologna Silvani 1703). — [Liceo musicale.] Opus XXXI.

«*Messe concertate*» a 4 voice con stromenti e ripieni, parte con stromenti obligati e altre con stromenti a beneplacito con una messa per li Defonti con gli stromenti ad arbitrio ecc. . . (Silvani 1710). [Liceo music. — Parigi Nat. (?)]

«*Il trionfo della Fede*». Oratorio. — (Pomatelli, Ferrara 1707).

Si trovano alcune sonate per violino e Basso nella «*Scelta delle suonate* a 2 Violini con il basso concertato per «l'organo di diversi autori. .» (Monti 1680 in-4°.) Sono pure alcuni Mottetti stampati nella «*Raccolta di Mottetti*» Fagnoni. Bologna 1695 in-4°.) — [Liceo musicale.]

Al Liceo Musicale ancora, si ha un «*Laetatus sum*» a due voci, canto, violini ed organo in manoscritto autografo, e un *Beati omnes* a 2 voci canto ed alto con violini unissoni, (in part. ms. del tempo dell'autore); e Una cantata dal titolo «*Il musico Svogliato*» che si trova fra molte altre di varij autori. —

— Di Bassani sonvi nell'archivio del Metropolitano Capitolo di Ferrara: 8 interi volumi di musica. — I primi quattro servono per le Feste tra l'anno, altri tre per le feste mobili, l'ottavo per l'avvento e per la Quaresima. —

2°. Libri 12 di *messe concertate* con Violini. —

3°. *Messa Funebre* — Partito e sue parti.

4°. *Messe concertate* a violini. — Libri 14. —

— Nella comunale Biblioteca di Ferrara esistono le seguenti opere:

«*Salmi de compieta*» a 3, 4 voci. — Sala 1697. (in 4°).

«*Salmi*» a sette parti. — ibid. 1700.

Messe concertate a 4 voci con stromenti e Ripieni con una in-4°. parti 13 *Messe per li Defonti.* ecc. — (Silvani 1710.)

— All'archivio di S. Petronio in Bologna:

1) *Armonici entusiasmi di Davidde* ecc. op. 9. (Parti 11).

2) *Davide armonico* espresso in salmi di mezzo ecc. . . op. 24. — Alla biblioteca Estense di Modena.

— Codex DXXI.

Arie per Musica.

I.	*Quanto rider mi fate*	*II.*	*Se ad amar piega il volere*
III.	*Se finge la fiamma*	*DIV.*	*Se cent' occhi ha gelosia*
DV.	*Quanto é folle quel pensiero*	*DVI.*	*Fingerò sul labbio inganno.*
DVII.	*Vanno, covi, vola seno*	*DVIII.*	*Fuggi pure, ingrata Zille*
DXIX.	*Servirò quel bel sembiante.*		

= 16 oblongo, chartaceus, foliorum 33 in teguine chartaceo flammeo. V armadio — D Serie — 24 Codice. — ‖ Camera-Biblioteca = Catalago dei manoscritti delle Biblioteca estense. — ‖ .

— *Ardea di Zeno Enrilla* etc. . . Cantata. — ‖ Repertorio di libri musicali di S. A. S. alle voce = Cantate = No 50.

— Codex LXXVI — Cantata in Musica del Sign. Giambattista Bassani. — = Comincia = «*Dopo lungo servire* ‖ *dopo lungo patire*». . . .

V *Armadio* — B Serie — 2 Codice. —

— *Ariette di Ferrara* del 1688 per Tenore, Basso e Soprano con B. C. — (Mss. in 16. obl. 91×258).

«*Godi che la mia pena. . .*»	*T. B. C. completo*			*1*	*sel*	*Msõ.*
«*E impossibile a quest' alma. . .*»				*2*	»	»
«*Crudel sper' anche un di. . .*»				*3*	»	»
«*Vieni cara speranza. . .*»				*4*	»	»
«*Spense ti voglio si. . .*»	*T.* »	»	»	*5*	»	»
«*Crudo amor cosi con me. . .*»	*S.* »	»	»	*6*	»	»
«*Vaga dea ch'infra le Stelle. . .*»	*L.* »	»	»	*7*	»	»
«*Quando ridere mi fate. . .*»	*S.* »	»	»	*8*	»	»
«*Se ad amar piega il volere. . .*»	*S.* »	»	»	*9*	»	»
«*Se finge la fiamma. . .*»	*S.* »	»	»	*10*	»	»
«*Se cent' occhi ha gelosia. . .*»	*L.* »	»	»	*11*	»	»
«*Quanto é folle qual pensiero. . .*»	*S.* »	»	»	*12*	»	»
«*Fingerò sul labbro inganno. . .*»	*S. e B.*		»	*13*	»	»
«*Vanne, covi, vola. . .*»	*S.*	»	»	*14*	»	»
«*Fuggi pure ingrata Zille. . .*»	*S.*	»	»	*15*	»	»
«*Servirò quel bel Sembiante. . .*»	*J.*	»	»	*16*	»	»

»Le prime 6 ariette potrebbero essere di G. Fel. Tosi composit. vivente al tempo del Bassani [1]).«

1) Note de Catalani.

— *Missa pro defunctis et libera* del Sign. Bassani a 4 voci, due violini, viola, Basso pel tempo e organo. — Partitura. Ms.: in-4°: ed in Folio (325×311) [Ms. F. 59] 1—10.

— Biblioteca di Bruxelles, (catalogo Wotquenne.) Recueil de 46 airs avec piano: = G. B. Bassani *Dolce mio bene.* (p. 534, n° 6386.) — *Sonate* a 2, 3 stromenti col basso continuo per l'organo op. 5. — In Anversa, presso H. Aertssens . . 1691. — (la sola parte di violino I°. —)

— British-Museum. —

Humfredus Wanley e Coll. Univ. Oxon. — Dec. 24. 1697. — contiene: = part of an «*Officium B. V. Mariae* musicis aptatum concentibus a Jŏni Battā Bassani. — (pag. 113.)

— Biblioteca Westminster-Abbey. — (Londra.)

= 1) *Laudate Dominum*, 8 voci (Soli e coro) con 2 viol. contr. e organo

1 vol. in fo^lio di 10 Bll. — Part. 18.

2) 1 vol. in f° Part. di 30 Bll. in voci per 12. a Solo, *motetti* col basso e partit. di 3 motetti a 2, 3 voci col Bc. —

a) Ave veras honor castitatis, 1 voc. e Bc. sine al 12.
b) Quid arma, quid bella. —
c) in hoc mundo inconstanti
d) in caligine
e) mortalis, oh! mortalis . .
6) Corda languida in amore . .
7) Gustate, libate
8) Angelorum amores
9) «*Chari Zaphir volate*»
10) Pompae vanae
11) Audite reges
12) Eya Tubae resonate
13) Laetae filia principia, 2 sopr. Bc.
14) Quando tandem sponse care, 2 sopr. Bc.
15) Gaude, alma dilecta, 2 sopr. 1 alt Bc.

— Compilations. —

10-1 vol. in fol° Part. di 34 fol. 18 Jh. [prima di proprietà Mark Cottl's] = 2) Bassani G. B. — *Lauretanie Litanie* a 4, per soli, coro, archi e organo. — 3) *Jam exulta, jam letare* a 4, per soli, coro, viol. e Bc. —

12-1 vol. in fol° Part. di 54 fol 17° Jh. = n° 11 Jo. Battā *Anima mea liquefacta est* a 3 voc, e. Bc. (Bassani ?). — 14. *Gaude coelum* a 2, col Bc. Bassani (Jo. Battā ?).

14-in 1 vol. in fol° Part. di 117 c, 18° Jh. — n° 4. —

Dixit Dominus pro 4 vocibus cum stromentis per . . .

15-1 vol. in fol° Part. di 79 cart. 18° Jh. = 3) *Alma Parens* in sol, a 4 (Soli, cori, archi e organo).

— Biblioteca di Darmstadt.

«*Patrem omnipotentem*» a 6, con viol. e 6 ripieni. 1660. (Ms. St. — D. St.)

— «*Nascere dive puellule*» alt. solo senza viol. col Bc. (Part. msc.)

— Fizwilliam Museum = Cambridge.

42 — (24 F. 2.) «*Dixit Dominus*» (S. A. T. B. e orch.) — 151. *Magnificat.* in sol min. a 4 voci (soli e coro) e orch.) [ff. 25.]

491/2. F. 24. Bassani's *Harmonia Festiva*, the 13 th. opera of Divine Mottets (Cullen). The 8 th. opera of Divine Mottets (Cullen).

30/F. 20. *XVII sonate da organo o cembalo* dei Sig. Ziani, Pollaroli, Bassani ed altri . . . (Amsterdam Roger.) = una sonata.

24 F. 11. *Ardea di due begl'occhi* — Sopr. —

— Biblioteca di Francoforte —

R. 69. — una parte di 5 danze nelle Kammersonaten del Rosenmüller. —

Francesco Provenzale als Dramatiker.

Von

Hugo Goldschmidt.

(Berlin.)

In den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts erwarb der damalige Bibliothekar des Konservatoriums S. Cecilia in Rom, Adolf Berwin, zwei Opernpartituren eines ganz unbekannten Komponisten des 17. Jahrhunderts. Seine feine musikalische Bildung ließ ihn den Wert seiner Erwerbung sofort als hochbedeutend erkennen. Berufsgeschäfte aller Art, die Neuordnung der umfangreichen Bücherei insbesondere, gestatteten ihm nicht, sich literarisch über diese Opern zu äußern. Er mußte sich damit begnügen, Fachgenossen auf sie hinzuweisen. Romain Rolland[1]) hatte das Glück zuerst durch Berwin Provenzale kennen zu lernen. So war er der erste, der ihn völliger Vergessenheit zu entreißen bestimmt war. Der Anlage seiner Arbeit gemäß, begnügte er sich, ihn als eine der eigenartigsten Erscheinungen dieser Zeitepoche zu preisen und mit Carissimi, ja mit Sebastian Bach in Vergleich zu stellen, ohne den Beweis für seine auffallende Hochstellung des Mannes anzutreten, für welchen die — übrigens vielfach fehlerhafte — Wiedergabe einiger Sologesänge nicht bewertet werden kann.

Nachdem nunmehr zehn Jahre verflossen sind, ohne daß Rolland auf den Gegenstand zurückgekommen ist, halte ich mich für berechtigt zu prüfen, ob Provenzale in der Tat die Stellung in der Musikgeschichte beanspruchen kann, die ihm der französische Autor zuerkennt.

Ich fasse mein Urteil dahin zusammen: Provenzale ist kein Dramatiker, etwa im Sinne Monteverdi's; er wollte und vermochte nicht, die Wandlung des Musikdramas zur Konzertoper, wie sie sich seit dieses größten Meisters Tode unaufhaltsam vollzogen hatte, und wie sie uns in den Werken des Römers Luigi Rossi, der Venezianer, vorzüglich des Cesti und der Florentiner Atto und Jacopo Melani entgegentritt, aufzuhalten. Er stellt sich völlig auf den Boden dieser neuen italienischen Gebilde. Mein Urteil[2]), daß er — nach Cavalli — dem Strome dieser Bewegung einen Damm entgegengeworfen habe, muß ich jetzt, nachdem ich ihn noch

1) Mit der Vorbereitung seines 1895 erschienenen Werkes *Histoire de l'Opéra avant Lully et Scarlatti* beschäftigt.

2) Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrhundert Band I, S. 86.

genauer kenne, berichtigen. Mit dem Maßstabe musikdramatischer Normen gemessen, besitzt Provenzale eine nennenswerte Bedeutung nicht. Als Musiker aber steht er in dieser Zeit unerreicht da und wird in der Tiefe der Empfindung, der Vielseitigkeit des Ausdrucksvermögens, der Plastik der Melodiebildung und in dem Reichtum harmonischer und kontrapunktischer Mittel von keinem Zeitgenossen übertroffen und von wenigen Vertretern der späteren neapolitanischen Schule erreicht. Seine Stärke liegt einmal in den Lamenti der Helden, insbesondere in jenen langsamen, zuweilen schon mit Largo ausdrücklich bezeichneten, ergreifenden, von einer tiefen, innigen, milden und doch nie weichlichen Melodik getragenen Solosätzen. Hier offenbart sich sein tiefes und reiches Gemüt besonders eindringlich. Von dem tiefen, dunklen Goldgrunde einer herben, kräftigen Harmonik heben sich die weichsten und zartesten Konturen einer süßen, herzerwärmenden und breit ausgesponnenen Melodie ab. Dann aber in der Urwüchsigkeit der komischen Szenen, wo er in überaus charakteristischer Melodik sprudelnde Laune und prächtigen Humor zeigt.

Sein Rezitativ ist flüssig, gewandt und beinah modern, sodaß es seinem Schüler Scarlatti schlechthin als Muster dienen konnte, entbehrt aber der dramatischen Höhenpunkte auch dort, wo die Situation starke Akzente und großzügige Deklamation erheischen. Selten wird der Versuch gemacht, den Sprachgesang zu dramatischer Wirkung zu erheben. Dafür schalten sich dem rezitativischen Teile gern, wie bei Cesti, melodische und melismatische Phrasen ein, und was Provenzale ganz eigen, besonders da, wo einer der Handelnden eine allgemeine Sentenz ausspricht, der die anderen zustimmen, kurze, fein ausgearbeitete Ensemblesätze, meist nur in wenigen Takten, aber fest und klar hingestellt.

Für den Verlauf der Operngeschichte bedeutet Provenzale das Haupt der neapolitanischen Schule schlechthin. Alessandro Scarlatti wird diese Würde genommen werden müssen; denn ihre Eigenart ist bei dem älteren Neapolitaner völlig zur Reife gelangt, nicht nur in der Stellung des Musikers zum Drama, insbesondere in der Bevorzugung des lyrischen Elementes und des Verweilens auf den Ruhepunkten der Handlungen, der Arie, sondern auch rein musikalisch in der entwickelteren Melodik und in der Behandlung, ja in der Form der geschlossenen Vokalsätze, deren Typen Scarlatti übernimmt und dann — und zwar erst im Verlaufe seiner späteren Wirksamkeit — reicher und mannigfacher ausgestaltet.

Wir sind über Provenzale's Lebensgang und über das neapolitanische Musikleben seiner Jugend zu wenig gründlich unterrichtet, um zu wissen, unter welchen Eindrücken er sich herangebildet. Verbürgt ist nur die Aufführung einiger Werke der Venezianer Cavalli und Cesti in Neapel. Daß er die venezianische Opernliteratur gekannt hat, daß ihm Cesti's

Lyrik insbesondere eingegangen ist, dafür spricht fast jede Seite seiner Partituren. Als Kammer- und Kirchenkomponist hat er sich in einer Reihe von Werken betätigt[1]), deren genauere Prüfung noch aussteht. Dramatische Arbeiten liegen nur zwei vor.

Il (*Lo*) *Schiavo di sua moglie* und *Stellidaura vendicata*, beide Arbeiten des Sizilianers Andrea Perrucci, der sich später mit A. Scarlatti zu den *Caduti dei Decemviri* verband. Rolland[2]) vermutet, daß Alessandro Bala, der als Komponist mit einigen Opern in der Klosterbibliothek von Monte Cassino vertreten ist, ein Pseudonym und identisch mit Provenzale sei, eine Behauptung, die sich vorzüglich auf die Analogie des Stils gründet. Mein Versuch, diese Opern an Ort und Stelle kennen zu lernen, scheiterte, da sie unauffindbar waren.

Für jene Oper ist in der Partitur das Jahr 1671, für diese 1678 als Aufführungsjahr angegeben. Warum Rolland die *Stellidaura* in das Jahr 1670 verlegen will, ist mir unerfindlich.

Il schiavo di sua moglie schrieb Provenzale im Jahre 1671, sein Schüler Gaetano Venetiano fertigte das einzige uns erhaltene Exemplar im Jahre 1675[3]).

Als Interlocutori sind angeführt:

Ippolita, Amazone,
Menelippa, Amazone, Gattin des Timante, verliebt in Theseus,
Timante, Gatte der Menelippa,
Theseo, in Ippolita verliebt,
Ercole, in Menelippa verliebt,
Atreste, Freund des Ercole,
Melinta, vecchia, verliebt in den Pagen,
Lucillo, Page,
Sciarra, ein Neapolitaner.

Herkules und seine Schar haben die Amazonen in offener Feldschlacht besiegt. In seinem Gefolge befindet sich Timante, der Gatte der Amazonenführerin Menelippa, der dem Blutbade, das die Amazonen unter ihren Gatten angerichtet, heil entgangen war. Er liebt sie und hofft jetzt auf eine Wiedervereinigung. Menelippa und später Ippolita beklagen ihr Mißgeschick, geben der Hoffnung auf bessere Tage Ausdruck. Menelippa fordert Ippolita auf, noch einmal das Glück der Waffen zu versuchen. Sciarra meldet, daß die Feinde den königlichen Palast besetzt haben. Theseus, Herkules und Atreste erfreuen sich des errungenen Sieges, sind aber besorgt, ob sie auch der Schönheit der Amazonen werden Widerstand leisten können, denn *Venere, più che Marte, ha l'armi pronte.* Menelippa besiegt Timante im Zweikampf, der, von ihr unerkannt, in neuer Leidenschaft für die Gattin entbrennt, unterliegt aber dem Herkules, der sich sofort in sie verliebt, während sie eine

1) S. Rolland a. o. O. Seite 189.
2) Rolland a. o. O. Seite 190.
3) So bemerkt in der Partitur der Bibliothek S. Cecilia in Rom.

heftige Leidenschaft für Theseus faßt. Dieser kämpft mit Ippolita, die vor ihm die Waffen strecken muß. Sieger und Besiegte erglühen sogleich in rasender Leidenschaft zueinander, und nun beginnt jenes Liebes- und Intriguenspiel, wie es in ungezählten Libretti der Italiener, besonders der Venezianer immer wiederkehrt. Timante ist eifersüchtig auf Theseus, von dem er meint, er stelle Menelippa nach und fingiere nur seine Liebe zu Ippolita. Theseus offenbart sich dem Timante, mit dem Auftrage für ihn bei Menelippa zu werben. Natürlich wagt Timante nicht die Wahrheit zu gestehen, daß er ihr Gatte sei. Am Schlusse des Aktes meldet Atreste, daß scytische Amazonen unter der Königin Antiope zu Hilfe ihrer Schwestern herbeieilen.

Im zweiten Akt gesteht Theseus seine Liebe der Ippolita, die sich noch abweisend verhält. Er berichtet, daß ihn Herkules statt Timante beauftragt habe, für ihn bei Menelippa zu werben. Das geschieht, und Theseus bemerkt sofort, daß Menelippa ihn liebt. Das Gespräch wird von Timante und Ippolita belauscht. Ippolita glaubt sich verraten. Timante tritt vor Menelippa und fragt sie, ob sie noch ihres Gatten gedenke und ihn liebte, wenn er vor ihr erschiene. Das weiß ich nicht, antwortet Menelippa: *la stanza del core oggi occupata*. Herkules, der das Gespräch mit angehört, glaubt zunächst, daß ihm diese Herzenskammer gehöre, erfährt aber dann von Timante, daß Menelippa einen Dritten bevorzuge. Schließlich eröffnet ihm Menelippa selbst, daß sie Theseus gewogen sei.

Die lange Reihe dieser Szenen wird durch die Nachricht unterbrochen, daß den fremden Amazonen Hilfsvölker zuströmen, wiederum eine Gelegenheit, wie im ersten Akt, Kriegslieder anzustimmen. Timante erscheint nun, um ungestörter beobachten zu können, in der Maske eines türkischen Sklaven Selim — an Anakronismen dieser Art nahm man keinen Anstoß — und berichtet, Timante sei im Kampf gefallen.

Im dritten Akt weist Theseus das Liebeswerben der Menelippa schroff zurück. Timante, der alles mitanhört, leidet furchtbare Qualen der Eifersucht, reißt die Maske herunter und wird von Menelippa erkannt, die vor Schreck in Ohnmacht sinkt. Theseus fängt sie in seinen Armen auf, und so finden sie Herkules und Ippolita, die nun fest überzeugt sind, Theseus liebe die Menelippa; einer gegenteiligen Versicherung schenken sie keinen Glauben. Schließlich, und nach unendlichen Verwicklungen, nachdem noch Ippolita ihre Nebenbuhlerin Menelippa zu ermorden versucht hat, wird der Knoten gelöst, indem Herkules großmütig auf Menelippa und diese auf Theseus verzichtet, Timante und Menelippa sich wieder vereinigen, und Theseus und Ippolita ein Paar werden.

Eingestreut in diese Handlungen sind die komischen, oder doch volkstümlichen Szenen der Dienstboten; ganz wie in den Libretti der Ruspigliosi, Aureli, Bassani, Bodoardo u. a., auch hier wenig Witz und viel Behagen, Bilder aus dem italienischen, hier neapolitanischen Volksleben. Nur ist in unseren Opern des Perrucci der Zusammenhang mit der Handlung durchweg gewahrt, während bei jenen nicht selten Intermezzi erscheinen, die kein auch noch so loser Faden mit ihr verbindet[1]). Das Libretto

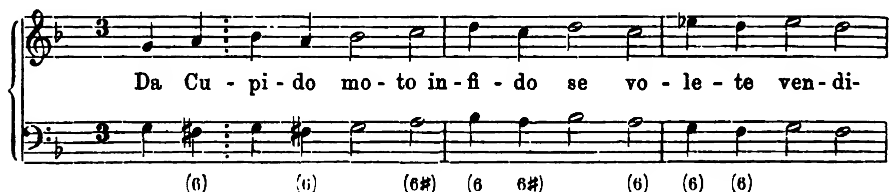
1) D. V. Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrh. Bd. II. Seite 23.

leidet an denselben Schwächen, wie diejenigen der venezianischen Opernliteratur des 17. Jahrhunderts überhaupt, die Kretzschmar[1]) bereits gekennzeichnet hat. Auch hier werden die Helden der griechischen Sage nur von der erotischen Seite betrachtet; auch hier läßt sich die Anlage auf eine Formel zurückführen: Drei Liebhaber gegen zwei Prinzessinnen, einer geht leer aus. Auch das Verkleidungsmotiv fehlt nicht, aber die Vorzüge, die der Mehrzahl der venezianischen Vorwürfe nachzurühmen sind, fehlen hier. Dem Übernatürlichen und Schauerlichen, wie es sich in den Verschwörungs- und Geisterszenen der Venezianer auftut, ist hier kein Platz geworden, und die Traum- und Schlummerszenen, sowie die buccolischen Situationen, die überall sonst zu lieblicher Musik Gelegenheit bieten, entfallen. Somit bleibt — neben den volkstümlichen Szenen — als einzige Betätigung des Musikdramatikers das Reich der Liebe mit seiner allerdings reichgestalteten Skala von den ersten leisen Regungen bis zum rasenden Verlangen, von der quälenden Eifersucht zum schmerzlich stillen Verzicht und der Verzweiflung eines gebrochenen Herzens.

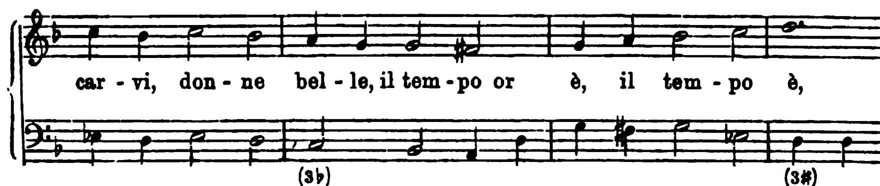
So sind wir, da auch die *Stellidaura*, seine andere Oper, im wesentlichen diesen Charakter trägt, darauf beschränkt, Provenzale in diesem kleinen Kreise zu betrachten.

Aber was er hier geleistet, ist erstaunlich. Keine dieser Gestalten, die sich ihm darboten, konnte seine Begeisterung entzünden, kein Charakter dieser Handlung ihn fesseln. Er war überall auf die Grundstimmung angewiesen. Er konnte nicht in diese Situationen, in diese Charaktere näher hineinleuchten, wie Monteverdi in Busenello's *Incoronazione di Poppea*, weil diese Figuren ohne Leben, ohne Eigenart wie aufgezogene Puppen über die Bühne ziehen. Er konnte sich nur an die Affekte selbst halten, er konnte nur Liebe, Verzweiflung und Eifersucht musikalisch darstellen. Wir haben also diese Musik gewissermaßen wie absolute, jedenfalls lediglich von diesem Standpunkte aus zu betrachten.

Über den ungemein gedehnten Prolog, einen Diskurs zwischen der Liebe, der Schönheit und der Ruhe (Otio), ist eine Fülle reizender Melodiegebilde ausgeschüttet. Da ist einmal das Liedchen der Schönheit



1) Viertelj. Schrift für Musik. Wiss. 1892, die venez. Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's.



mit seinem bizarren, kapriziös festgehaltenen Rhythmus, der, in der Dominante wiederholt, zu der Wechseldominante und von ihr in die Ausgangstonart zurückführt. Das achttaktige, also in kleinster Liedform gehaltene Lied des Otio:



bringt den beliebten Echoeffekt, in dem jeder Vorder- und Nachsatz im piano wiederholt wird. Auch ihm steht seine schlichte und einfältige Melodik reizend zu Gesicht.

Ippolita erscheint nun und legt müde des aussichtslosen Kampfes die Waffen nieder, aber ihr Stolz ist nicht gebrochen, noch hofft sie auf Sieg und Freiheit. Ist auch der Grundzug des Gesanges ein trüber, aus den Melismen klingt ungebrochene Kraft und stolze Zuversicht. Ganz so in der Arie der Menelippa.

Erst als sie Theseus im Zweikampf unterlegen und die Liebe ihr Herz bezwungen, fühlt sie, daß jetzt ihren Waffen die Kraft versagen muß und ihr Schicksal erfüllt sei. Die stolze Amazone ist besiegt, besiegt durch die Liebe zum Manne. Noch gibt sie sich ihr nicht willig hin; sie verlangt zu sterben, der Schande zu entgehen[1]).



1) Das Stück ist mitgeteilt bei Rolland a. o. O., allerdings mit einigen Fehlern.

Die gleiche Stimmung liegt der Arie der Ippolita in der zehnten Szene des ersten Aktes zugrunde.

Diesen Gesängen hat der Komponist wohlweislich eine ganz abweichende musikalische Behandlung zugewandt. Dort in der Arie der Menelippa eine breite, edle Melodie von zwei Streichinstrumenten (Violen?) vorgetragen und unterstützt. Hier in derjenigen der Ippolita ein kontrapunktisch kunstvolles, auf zwei Themen gestütztes Zusammenwirken von drei realen Stimmen, der Streicher und des Continuo, in das die Singstimme sich einfügt und nur vereinzelt die Herrschaft an sich nimmt. Beide sind Meisterwerke und haben in der italienischen Litteratur kaum ihresgleichen. Man muß hier Rolland beipflichten, der J. S. Bach zum Vergleich heranzieht. Jedenfalls trifft dies für die Arie der Ippolita zu. Die Aufgabe der Instrumente, in der Oper und im Sologesang schlechthin, beschränkt sich bei den Venezianern sowohl wie bei den Komponisten anderer Schulen darauf, die Ritornelle vorzutragen und dort, wo die Singstimme einsetzt, die Begleitstimmen zu geben, oder auch ganz zu gunsten des Continuo zu pausieren. Aber selbst dort, wo ihnen einmal die höhere Bestimmung gestellt ist, dem Ausdruck nachzuhelfen, wie etwa in Jacopo Melani's Arie der Isabella in der Tancia, bleiben sie doch immer in dem angedeuteten Rahmen. Hier aber erhebt sich die Begleitung zu selbständig geführten Stimmen, die zwei Themen anführen und thematisch verarbeiten, während die Singstimme ohne zurückzutreten ihnen nur gleichgestellt erscheint. Erst die deutsche Schule, die schon in dieser Zeit eine den Italienern unbekannte, sorglich durchgeführte Instrumentalbegleitung in den Rezitativen kennt[1]), zeitigte im Anfang des 18. Jahrhunderts annähernd sorgfältig ausgearbeitete Stücke für die Einzelstimme. Die Themen unseres Stückes charakterisieren die resignierte Stimmung der Helden vortrefflich. Das zweite Motiv, in den ersten Violinen zuerst vorgetragen, gibt Veranlassung auf eine Eigenart der Melodiebildung Provenzale's hinzuweisen. Er liebt es, Töne gleicher Höhe mehrfach zu wiederholen und dann die Melodie sinken zu lassen. Ähnlich ist die melodische Bildung der oben angeführten Arie der Menelippa, sowie diejenige der Arie des Timante. Jene imponiert einmal durch das wuchtige Pathos der Deklamation und durch die ergreifende, bis zum äußersten geführte Realistik des Tonbildes, dann aber durch die ihr gesellte und sie stützende chromatische Formung des Hauptgedankens — von den Instrumenten vorgetragen — der in seiner konsequenten Durchführung zu den herbsten Querständen, schneidenden Dissonanzen und Einführung des übermäßigen Dreiklangs und seiner Umkehrungen leitet, und überaus plastisch dem gebrochenen Stolz der Heldin, dem Verzweifeln an ihrer Bestimmung und dem Erwachen weicher weiblicher Regungen Ausdruck verschafft.

---

1) Z. B. Sebastiani's Passionsmusik, Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 17; herausgegeben von Friedrich Zelle.

Die Form des Gesanges ist die dreiteilige, die den Hauptgedanken nach einem kurzen, hier nur fünf Takte langen Mittelsatze, wiederkehren läßt, also der da capo-Form angehört. Auf die formelle Bildung der Gesänge unseres Meisters komme ich später im Zusammenhange noch zu sprechen.

Von geschlossenen Gesängen ernsten Inhaltes erwähne ich noch denjenigen der Ippolita,

Mio cor, ci sei col-to or sta-ti in ca-

(3)

te - - - - - - - - - - - - - - ne,

(3) (3#) (7)

der das erste Aufkeimen ihrer Liebe zu Theseus in süßem Wohllaut ausströmt, und die Arie des Timante [1]. Eifersucht und ungestilltes Verlangen beherrschen ihn völlig, und die Aussichtslosigkeit Menelippa wiederzuerlangen drückt ihn nieder. Der erste Abschnitt, wiederum in dem von Provenzale für solche Affekte begünstigten dreiteiligen Zeitmaß, ergeht sich in resignierter Klage, für die die rührendsten Töne gefunden werden. Die Mittel sind denen des erwähnten Gesanges der Menelippa verwandt: still hinschleichende, auf derselben Tonhöhe verweilende und dann chromatisch abwärts sinkende Themen im Baß und in der Singstimme. Auch hier wie dort ein häufiger Wechsel von Dur und Moll und aus der Stimmführung resultierende übermäßige Dreiklänge. Im zweiten, hier als Allegro gedachten Satze, bäumt sich sein Stolz auf. Auch dieser Teil entbehrt nicht eines sicheren kräftigen Tones, steht aber wie die meisten

1) Mitgeteilt von Rolland a. o. O.

Sätze dieser Art in unserer Oper hinter den Larghi zurück. In der *Stellidaura* werden wir auch feurige, rhythmisch kräftige Sätze in lebhaftem Tempo kennen lernen, die keinen Vergleich mit zeitgenössischen Arbeiten, ja mit denen Scarlatti's zu scheuen haben.

Zu der tiefen Innerlichkeit, der sehnsuchtsvollen Melancholie der langsamen Vokalsätze kontrastiert ein überaus liebenswürdiger Humor in den komischen Szenen. Wie ich oben bereits angeführt habe, sind sie durchaus harmloser Natur und führen uns zu den Dienstboten der Helden: der alten verliebten Amme, die stets um ihre von niemandem bedrohte Ehre besorgt ist, dem jungen, lebensfrohen, naiven Pagen, dem witzigen Realisten Sciarra. Glücklicherweise sind die albernen Späße, die uns in den venezianischen Opern und zuweilen auch in der Comedia in musica begegnen, ausgeschaltet. Das Gesinde ergeht sich in Neckereien, persifliert wohl auch die Herrschaft und knüpft seine philiströsen, kleinbürgerlichen Betrachtungen an die Vorgänge der Handlung. Auch hier steht der alternden Amme Liebeswerbung um den Pagen im Vordergrund.

In der Ausgestaltung dieser Episoden mußte sich Provenzale an die Älteren, insbesondere Cesti, Abbatini, Jacopo Melani u. A. anlehnen. Es muß zugegeben werden, daß eine so feine musikalische Charakteristik, wie sie Abbatini und Melani vermocht hatten, hier so wenig wie in der *Stellidaura* erreicht worden ist. Dem feinen Einfall jener Meister, Volkslieder und Gassenhauer heranzuziehen, hat Provenzale ein ähnlich wirksames Mittel nicht an die Seite zu stellen. Dagegen hat er an eigenen Gedanken unendlich mehr einzusetzen als jene. Die geschlossenen Formen sind es, die mit ihrer ins Ohr fallenden und doch nirgends trivialen Melodik den Ausschlag geben zu gunsten Provenzales. Im Liede und in der Arie ist alles, was ältere Arbeiten vorbereitet, zur schönsten Vollendung gediehen. In unglaublich kurzer Zeit hat hier die italienische Kunst ihren lebensfähigsten Zweig getrieben. Schon Landi[1]) und Monteverdi[2]) hatten die Umrisse mit fester Hand hergestellt. Die Comedienmusiker[3]) sowie die Venezianer hatten sie verfeinert und harmonisch und melodisch erweitert. Es waren somit die Voraussetzungen geschaffen für die Produktivität eines genialen Buffonisten, die Formen vorhanden, in denen Provenzale nunmehr die Fülle seiner originellen Gedanken äußern konnte. Mit Erstaunen und Bewunderung wird man ihnen in unseren Beispielen nachgehen. Welche Grazie in der Arietta des Lucillo, der sich über die Toren lustig macht, die alte Frauen der Mitgift wegen nehmen, mit ihren auch an anderer Stelle und in der »Stellidaura« beliebten abwärts schreitenden Terzensprüngen und dem frischen Parlando der hurtigen Achtel.

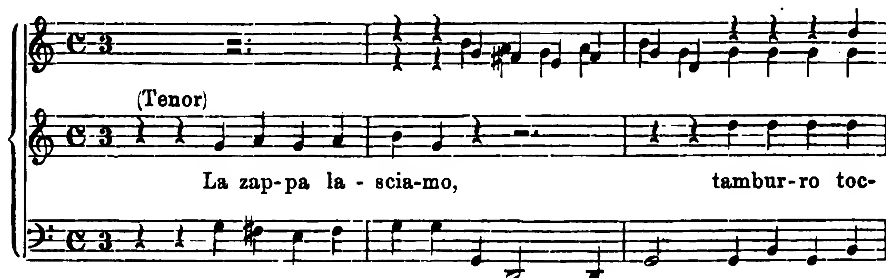
---

1) D. V. Geschichte der italienischen Oper, Band I, Seite 50.
2) A. o. O. Band II, Seite 19.
3) A. o. O. Band I, Seite 87 ff.

Die heitere Weise der anderen Arie des Lucillo will nicht recht zu der trüben Erwägung passen, daß es eine schlimme Sache sei, sich in diesen schlechten Zeiten zu verlieben. Aber sie unterstreicht gut seine leichte Lebensauffassung, die nur vorübergehenden Skrupeln unterworfen ist.



Ihr ist auch sein Kriegslied angepaßt. Als ob es sich um ein zerstreuendes Spiel, eine angenehme Abwechslung handle, so keck, so übermütig stimmt er es an[1]). Eine jugendlich frische Heiterkeit, die uns mit glücklichem Behagen erfüllt, spricht aus diesen Gesängen. Ihre Melodik ist so überaus glücklich, frei und schwungvoll, daß sie den besten Gesängen des komischen Stils im 18. Jahrhundert ohne weiteres an die Seite zu stellen ist.





Über die Behandlung des Rezitativs habe ich mich bereits geäußert. Entbehrt es auch jenes großen Zuges, den Cavalli's Sprachgesänge auszeichnen, so ist es doch fern von der formalistischeren Gestaltung, die Scarlatti bevorzugt. Der Schematismus der späteren Neapolitaner, der Arie und Rezitativ so scheidet, daß, mit seltenen Ausnahmen, jener den

1) Anlage und Thematik hat große Ähnlichkeit mit der Arie des Clearco, «*Che cruda battaglia*» in Cesti's *Magnanimità d'Alessandro*, s. Kretzschmar, Vierteljahrsschr. für Musikwiss., Seite 69—70.

melodischen Inhalt vertritt, dieser aber der sprachgesanglichen, bis zum Secco abgeschwächten Ausdrucksmanier sich zuwendet, ist Provenzale nicht geläufig. In der reizvollen, abwechselungsreichen Art der Venezianer untermischt er der Sprachdiktion melodische Wendungen und geht sogar soweit, bei guter Gelegenheit einen kurzen Zusammengesang der Beteiligten einzufügen. Damit war bei der auch hier nicht unbeträchtlichen Ausdehnung des rezitativischen Teiles viel gewonnen, und nur das immermehr überhandnehmende, einseitige Interesse der italienischen Zuhörer für die Arie und die in ihr entfalteten Sängerkünste können erklären, warum Scarlatti diesen Weg nicht weiter verfolgte. Auch selbständige Ensemblesätze enthält unsere Oper sowie die Stellidaura vindicata. Ihnen kann ich besonders Rühmliches nicht nachsagen. In der technischen Behandlung des Satzes sowohl als in der Erfindung und ganzen Anlage stehen sie zurück hinter den Leistungen der Komödienkomponisten, insbesondere des Abbatini in *Dal Male il Bene.* Daß Provenzale aber hier wie in der Stellidaura über sie nicht hinausgekommen ist, darf gleichfalls auf den überwiegenden Einfluß der venezianischen Oper und ihre Bevorzugung des Einzelgesanges zurückgeführt werden.

La Stellidaura vindicata, gleichfalls ein Vorwurf des Perrucci, entnimmt ihren Inhalt zeitgenössischen Vorgängen. Für die ernste Oper bedeutet sie ein Abweichen vom gewohnten Gleise der mythologischen oder klassisch-historischen Dramen, denn nur die Comedia in musica pflegte sich an die Moderne zu halten. Unserm Text gebührt bei weitem der Vorrang vor dem oben besprochenen. Er bietet nicht allein eine an spannenden Szenen reiche Handlung, sondern bemüht sich auch, die Charaktere schärfer zu umreißen, und in ihren Beziehungen zueinander feiner auszuarbeiten. Der Inhalt ist folgender:

Der Fürst Orismondo liebt Stellidaura, eine vornehme Dame seines Hofes; sie hat Armidoro erwählt, der auch ihr zugetan ist. Durch die Ungeschicklichkeit des Dieners der Stellidaura, des Armillo, empfängt Orismondo einen dem Armidoro zugedachten Liebesbrief. Jener beschließt seinen Nebenbuhler zu töten. Es gelingt ihm, das Liebespaar bei einer nächtlichen Zusammenkunft im Garten des Schlosses zu überraschen. Nachdem Stellidaura gegangen, verwundet er Armidoro am Arm durch einen Pistolenschuß. Stellidaura kehrt zurück und fordert den durch Verkleidung unkenntlichen Fürsten zum Zweikampf, der verweigert wird. Sie erscheint in dieser und in allen späteren Situationen als ein Weib von ungewöhnlicher Willensstärke, mit den Allüren eines Mannweibes. Auch Armidoro, der sich mittlerweile erholt hat, will sich nach seiner Wiederherstellung mit dem Störer seines Glückes schlagen und fordert ein Erkennungszeichen, das ihm dieser in seinem Handschuh gibt. Dann entzieht sich Orismondo einer Erkennung durch die Flucht. Stellidaura eilt ihm nach, ihn zu stellen. Dabei trifft sie auf Giampetro, den Diener des Fürsten, den sie für den Missetäter hält, eine ergötzliche Szene, die an das Sextet im Don Giovanni gemahnt. Im zweiten Akt kämpft

Orismondo zwischen Liebe und Freundschaft. Armidoro hat den Giampetro erkannt und vermutet in seinem Herrn und Fürsten den Mörder, aber er will schweigen, denn: »*viver non sa, che ben non finge*«. Bei ihrem Zusammentreffen vermag Orismondo seine Bewegung nicht zurückzuhalten, so daß Armidoro's Verdacht zur Gewißheit wird. Bisher ist die Handlung natürlich und folgerichtig entwickelt, nun aber setzt wiederum jenes Verwechslungs- und Intriguenspiel ein, ohne das die Dramatik der Epoche nicht auszukommen vermag. Giampetro und Armillo überbringen Stellidaura je einen Brief ihrer Herren. Orismondo's Brief läßt sie unbeantwortet, dagegen entspricht sie demjenigen Armidoro's mit einem zärtlichen Schreiben, das unglücklicherweise in Giampetro's, des Dieners des Fürsten, Hände gelangt, dem es Armidoro entreißt. So glaubt er Orismondo geliebt. Als dieser erfährt, daß Armidoro sich des offenbar ihm bestimmten Briefes bemächtigt hat, entschließt er sich zum heimlichen Morde, den Giampetro auszuführen bestimmt wird. Armidoro und die durch seinen Vorwurf der Untreue tief gekränkte Stellidaura treffen sich; die Situation bleibt unaufgeklärt. Giampetro kommt hinzu und greift Armidoro mit einem Dolche an; Stellidaura fällt ihm in den Arm, läßt ihn aber auf Bitten Armidoro's laufen und behält nur den Dolch. Gegen Armidoro zeigt sie sich unversöhnt.

Der dritte Akt bringt zunächst Stellidaura auf die Bühne, im Begriffe die Gelegenheit zu suchen, Orismondo, dessen Nachstellungen sie nun kennt, zu töten. Sie dringt in Männerkleidern und vermummt in des Fürsten Arbeitszimmer und findet ihn schlafend. In ihren zum Todesstreich erhobenen Arm fällt Armidoro. Sie weigert sich, ihren Namen zu nennen und wird ins Gefängnis abgeführt. Da ein politisches Verbrechen vermutet wird, beschließt der Fürst, sie ohne Prozeß zu beseitigen, und schickt ihr durch Giampetro ein Fläschchen Gift, sich selbst zu töten. Stellidaura vollzieht den Selbstmord und beauftragt Giampetro dem Fürsten zu berichten, daß sie die Verbrecherin, und Armidoro zu sagen, daß sie ihm bis zum Tode treu geblieben sei. Zu spät eilt Orismondo herbei; Stellidaura wird in der königlichen Gruft aufgebahrt, wo Armidoro erscheint und in Ohnmacht sinkt. Aber das Gift war nur ein Schlafmittel, Stellidaura erwacht und findet Armidoro, sie sinken sich versöhnt in die Arme. Orismondo's Verzicht zu begründen, läßt der Dichter ihn herausfinden, daß Stellidaura seine Schwester sei, die in früher Jugend eines Aufstandes wegen nach Delos gesandt worden sei und dort, den Nachstellungen des Fürsten zu entgehen, sich auf ein Schiff geflüchtet und bisher unerkannt am Hofe gelebt habe.

Zieht man ab, womit die Gebrechen der damaligen Dramatik zu belasten sind, so bleibt immerhin des Guten noch genug, den Musiker zu reizen; da ist vor allem Stellidaura selbst, die mutige energische Frau, allerdings ein wenig unweiblich in der Wahl ihrer Mittel, ihre Liebe zu behaupten, da ist Orismondo, eine echte Renaissancenatur, voll Kraft und ohne sittliche Bedenken, wo es gilt, seinen Plan durchzusetzen und seiner Leidenschaft zu genügen, aber bei alledem ein vollendeter Kavalier. Armidoro ist der Typus eines glatten Hofmanns, der aus Besorgnis vor Verlust der fürstlichen Gunst schweigt und untätig bleibt. Köstlich sind wiederum die Typen des Gesindestandes, der schlaue Giampetro, ein anderer Leporello, immer bereit, für seinen Herrn die abenteuerlichsten

Dinge auszuführen, dabei ein Realist vom reinsten Wasser; auch Armidoro bewegt sich in dieser Denkweise.

Was aber den Text vor allem wertvoll macht, ist die Fülle packender Situationen, wie die Dazwischenkunft Orismondo's zu dem Stelldichein der Liebenden, sein Mordversuch, das Attentat Stellidaura's auf Orismondo, das Armidoro stört, die Szene in der Gruft, als Stellidaura von ihrem Schlummer erwacht. Recht fadenscheinig, offenbar eine Verlegenheitsmache, um die Handlung in die Länge zu ziehen, erscheint das Mißverständnis der Liebenden, ganz unmöglich die Lösung des Konfliktes, wiederum auf einen Zufall, die Vertauschung des Giftfläschchens mit einem Schlafmittel, gestellt. Überflüssig endlich die Begründung des Verzichtes Orismondo's durch die Entdeckung, daß Stellidaura seine Schwester sei, wo sein Großmut schon diese Wendung verbürgte.

Provenzale war hier die Handhabe zu einem höheren Aufschwung seiner musikdramatischen Anlage geboten. Daß er sie zu ergreifen sich bemüht hat, ist an zahlreichen Stellen ebenso erkenntlich, wie daß Neigung und Naturell ihn immer wieder auf rein lyrische Stimmungen hinweisen. Freilich bleibt zu bedenken, daß ihm ein wesentliches Mittel durch die neueste Geschmacksrichtung, der er sich leider fügte, unterbunden war: das Rezitativ mit wuchtigeren Akzenten und pathetischen Wendungen dem Stoffe anzupassen. Nur ganz vereinzelt in der fünften Szene des ersten Aktes und der vierten Szene des dritten Aktes, als Stellidaura von Armidoro am Morde Orismondo's verhindert wird, erhebt es sich zu ausdrucksvoller Deklamation, während eine Reihe anderer Stellen, insbesondere das Rezitativ der Szene des Anschlages auf Armidoro, in dieser Hinsicht alles schuldig bleibt. Besser gelungen erweist sich die Behandlung der Stelle, in der Stellidaura den verwundeten Armidoro findet.

Für die geschlossenen Formen ist auch in diesem Werke die Lyrik, die weiche Schwermut des Liebesschmerzes in allen seinen Schattierungen, die wiederum ergreifenden Ausdruck gefunden, und der joviale Humor der komischen Szenen höher zu bewerten, als das Pathos der heroischen Abschnitte.

Bedenkt man aber, wie wenig noch die Ausdrucksmittel gerade dieser Seite der Opern- und Oratoriumstechnik entwickelt waren, so wird man Provenzale auch in dieser Richtung unbedingte Hochachtung nicht versagen dürfen. Daß uns heute gerade diese Sätze schwach dünken, wo doch die lyrischen Sätze und die komischen Bilder noch so unmittelbar wirken, darf uns nicht irre führen und zu der ungerechtfertigten Anschauung verleiten, Provenzale habe nicht auch hier Gutes erdacht. Verglichen mit zeitgenössischen Arbeiten dieser Art dürfen sie sich sehen lassen. Ich gebe den Anfang der durch ungestüme, rollende Passagen der Singstimme und des Basses ausgezeichneten Arie des Orismondo im ersten Akt.

(Tenor)

Ahi! qual ge - li - do fu - ro - - - re, co - re,

co - re l'al-ma ad in-fiam - mar

usw.

d'i-ra scoppia, d'i-ra scoppia

Da wo Stellidaura in Männerkleidern erscheint und ihren Entschluß kundgibt, den Fürsten zu töten, setzt sie sofort ohne Rezitativ mit einer Arie ein (Akt III, Szene 1), die als Prachtstück in dem überreichen Bestande ähnlicher Gebilde gelten darf und selbst des späteren Scarlatti nicht unwürdig wäre.

Su, mio co - re al-la ven - det - - - ta, al-la ven-

det - - - - ta, al - la ven - det - - -

(♯)

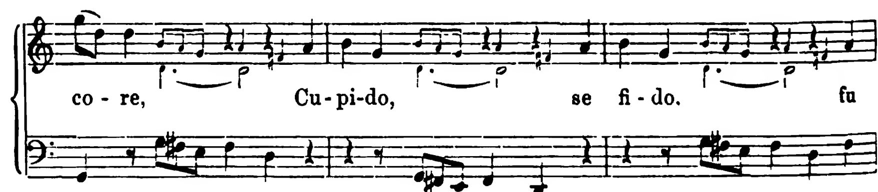
- - - - - - - - - - ta, al - la ven-det-ta, alla ven-

det - - - - - ta.

Wir haben aber auch hier zu bedauern, daß die musikalische Phantasie sich in die engen Fesseln einer Form schlagen ließ, die gerade für diesen Inhalt so ungeeignet wie möglich war.

Solche, als absolute Musik vortreffliche Erzeugnisse lassen den Wandel des Musikdramas schmerzlich empfinden und bedauern, daß die soviel versprechenden, in ihrer freien Gestaltung so überaus reizvollen Mischungen rezitativischen und melodischen Stiles einer formalistischen Behandlung weichen mußten. Provenzale hat sich dieser Bewegung angeschlossen und, was sich in Venedig vorbereitet hatte, zum Abschluß gebracht. Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß, selbst mit dem Maßstabe der damaligen Produktion gemessen, nicht wenige Abschnitte unbegreiflich schwächlich geraten sind. Wie Stellidaura in das fürstliche Gemach eindringt und den Schlafenden zu töten sich anschickt, singt sie erst eine Arie in da capo-Form, deren weiche Melodik sich zu der zum äußersten gespannten Situation und der Erbitterung der Heldin geradezu konträr verhält. Wenn sie zu dem Zwiste mit Armidoro Cupido als Zeugen ihrer Treue anruft (Akt II, Szene 15), frappiert der leichtfertige Zug des an sich entzückenden Gesanges, der weder der Person noch der Sache ansteht.







Vielleicht war es das Wort *Cupido*, das den Komponisten bestimmte, das Stück auf diesen graziös tändelnden Ton abzustimmen. Provenzale schon, und nach ihm Scarlatti, begehen zuweilen den schweren Fehler, ein Wort des Libretto zum Ausgang der ganzen Behandlung zu nehmen, vielfach

im Widerspruche zum Sinn des Ganzen, offenbar beeinflußt von der madrigaleskischen Tonmalerei, die gleichfalls an das Wort angelehnt melismatische Phrasen einstreut, die sich nicht überall im Zusammenhang auflösen. Im Orismondo (Akt II, Szene 1) liegen Freundschaft und Liebe im Kampfe (*fanno guerra*). Das Wort *guerra* veranlaßt Provenzale eine Weise anzustimmen, die sich von der Hauptsache, dem Schwanken zwischen Liebe und Freundschaft, weit entfernt und zu einer Behandlung führt, die mehr einem kräftigen Entschluß zum Kampf als eben jenem Zwiespalt gerecht wird.

Tenor

Fan-no guer - - - - - - - - - - - ra

etc.

fan - no guer - - - - - - - - - - ra.

Für Scarlatti ist folgendes Verfahren bezeichnend: In der Oper »*Tigrane*«[1] lautet der Text einer Arie: *al girare di suo bel guardo, peno ed ardo*, »wendet er mir den Blick zu, so leide ich und brenne«. Das Wort *girare* bestimmt Scarlatti, die Form zu alterieren und den Eintritt des Themas durch eine lange, lebhafte Passage, das girare zu kennzeichnen, vorzulegen, die mit der Thematik des Stückes nichts zu tun hat. In solchem Grade ist den Meistern dieser Zeit die Madrigaltechnik noch lebendig.

Neben so verfehlten und gelungenen Anlagen in der Mitte stehen nicht wenige, die man schlechthin als gleichgültig bezeichnen muß. Wo Stellidaura glaubt, das Gift in ihren Adern zu fühlen, wo Armidoro in der Gruft an der Bahre der Geliebten erscheint, findet die Handlung den Komponisten ohne wärmere Teilnahme. Zu einer wenigstens durch fließende Melodik gefälligen Arie gestaltet er Orismondo's Ausspruch: Als Liebhaber verletzt, sei er doch Kavalier und werde als solcher handeln (Akt II Szene 4). Sie zeigt schon die Scarlatti eigene Eleganz und Glätte der Melodik.

Bench'a-manteof-fe - so si - a, na-cqui al mondo Ca - va - lier.

1) Manuskript der Bibliothek des Konservatoriums Pietro Majella zu Neapel.

Auf der vollen Höhe seines künstlerischen Vermögens steht Provenzale auch in diesem Werk in denjenigen lyrischen Szenen, denen Empfindungen des Liebeslebens zugrunde liegen. Die erste Szene des ersten Aktes hat Provenzale nicht in der sonst geläufigen Form, sondern kantatenmäßig behandelt und in eine Reihe von kleinen, geschlossenen Sätzen zerlegt, die durch viermalige Wiederholung des ersten (Ombre care) und durch Rezitative unterbrochen wird. Die Grundstimmung, sein Liebesleid um Stellidaura, ist so besonders betont und der Szene eine gewisse Einheitlichkeit gesichert, wie sie Monteverdi durch Wiederholung derselben melodischen Phrase erzielt [1]). Das den ersten Akt abschließende Duett Stellidaura's und Armidoro's ist bemerkenswert für Provenzale's Eigenart. Schwüle Wolken verdunkeln ihr Liebesglück, das durch einen Ruchlosen bedroht erscheint, ein wundervolles Claire-obscure von Schwermut und Lust, von Verzagen und Hoffnung ist über das Tongemälde gebreitet. Stellidaura bekennt ihr tiefes Leid, Armidoro bleibt voll Zuversicht. Wie schön ist das Melisma gebaut mit seinen apparten Intervallenschritten, wie so ganz aus der Stimmung herausgeholt.



Ähnliche Wendungen finden sich vielfach. Das Melisma wird dann zur Situationsmalerei und vertieft den Stimmungsgehalt, so wenn Armidoro (Akt II Szene 11) von den Qualen der Eifersucht spricht.



1) D. V. Geschichte der italienischen Oper, Band II, Seite 14 und 16.

Ein Muster edlen bel canto ist die Verherrlichung von Stellidaura's Treue in Armidoro's Arie. Die ersten vier Takte sind offenbar zweistimmig gedacht, als zweite Stimme ein Soloinstrument, etwa das Cello, und der Continuo setzt erst im fünften Takte ein. Seine Zuversicht erhält beredten Ausdruck in dem auf absteigenden Terzen ruhenden Motiv, das immer wieder und in allen Stimmen wiederkehrt.

Più fi-nez-za d'a-mo-re co-stan - - - - - - - -

usw. und: usw.

- - - te non vid-di, non vid-di,

Der Gesang der Stellidaura, der ihre Treue zu Armidoro versichert, gemahnt mehr wie alle anderen an Scarlatti's Manier. Sein Thema, schon die eintaktige Phrase des Einsatzes der Singstimme, welche die Instrumente im Ritornell bereits in lebhafter Nachahmung vorgetragen haben, stellt den Gegenstand sofort ins hellste Licht. Darin besteht auch seines Schülers Scarlatti vorzüglichste Qualität, daß seinen Themen eine Prägnanz eigen, die sie befähigt, sofort mit wenigen Noten die Grundstimmung zu übermitteln. Auch hierin war Provenzale sein Meister. Ebenbürtig den wundervollen Gesängen ähnlicher Stimmung im «*Schiavo*» ist die Arie des Armidoro, wo er sich über Stellidaura's Felsenherz beklagt und bereit scheint, zu sterben, wenn sie sich ihm abwende. Wiederum ein ergreifend schönes, schlichtes Motiv wiederholter und dann abfallender Töne. Zweimal wird die schmerzliche Klage des Largo durch den bangen Aufschrei kurzer Prestosätze durchbrochen, eine Freiheit der Form, die sich Provenzale und Scarlatti aus dem venezianischen Brauch herübergerettet haben. Der Satz ist voll harmonischer Feinheiten und der schönsten modulatorischen Effekte.

(Bezifferung nach dem Ritornell.)

Largo.

Fra tan-ti mar-ti-ri, se l'al-ma non spi-ri, o cor di sas-so, o

(7♭ 5) 6 4 3♭ 4♮ 2 6 6 (6 5♭ 3♭) 3♭

usw. später: *Largo.*

cor di sas - - so l'af - fan - ni li sten - ti, non

Presto.

pos - so s'of - frir - re, su, prest' al mo - ri - re, al mo-ri - re af-

fret - ta - si, af - fret - ta - si il pas - so

Stellidaura's Gesang endlich ist ein kräftiger Protest gegen die ungerechte Grausamkeit des Schicksals, ausnahmsweise einmal mehr der dramatischen Lage gerecht als musikalisch bedeutend.

Die komischen Episoden nehmen auch in dieser Oper einen breiten Raum ein. Gerade wie in seinem ersten Werke, ist es auch hier die Grazie seiner Melodie, die wir in höherem Grade bewundern, als die Charakterisierungskunst. Die beiden ersten Arietten Giampetro's, im kalabresischen Dialekt, atmen liebenswürdigsten Humor und die letzte (II, 15) scheint auf eine Parodie des Schauerlichen hinauszulaufen.

Akt I, Szene 3.

L'ai-ru, l'ai-ru chiù d'un ca-fa - ru - ni viet-ti viet-ti iestimbra-ca - tu

später: usw.

tin - tu mi - a tin - tu mi - a suar - run - zu - la - tu

Akt III, Szene 11.

A-man-ti chiangi - ti la - vi - ti uh, uh, uh, uh, uh,

uh fu - ci - ti, uh. uh.

Auffallend ist überall die feine Abrundung, die geneigt macht, sie einige Dezennien später anzusetzen, verbürgte nicht die Partitur die Autorschaft Provenzale's.

Ich komme nun auf die Form der geschlossenen Gesänge im Zusammenhang zu sprechen.

Abgesehen von den kurzen, rein liedförmigen Gebilden und den breiten Gesängen in kantatenmäßiger Anlage sind zwei Typen ausgebildet. Die zwei- und dreiteilige Form, oder die der Cavatine und der da capo-Arie.

In der zweiteiligen Arie lassen sich wiederum zwei Unterarten nachweisen. Die einfachste Form ist diejenige, in der beide Teile tonisch abschließen, sie lehnt an die ältere Manier der Venezianer und des Monteverdi an. Die Modulation innerhalb der Hauptteile ist bei Provenzale

mannigfaltig, zuweilen entfernt er sich nicht allzuweit von der Tonika, in anderen ist sie reicher. Die kurze Arie der Ippolita im Schiavo (Akt I, Szene 1) D-dur, »armi sdegni«, berührt im ersten Teil, der nur sechs Takte faßt, schon die Wechseldominaten E und H. Eine entwickeltere Form liegt dort vor, wo die Schlüsse nicht tonisch lauten, sondern in die nächst verwandten Tonarten führen. Diese übrigens vorherrschende Gestaltung ist eigentlich eine vierteilige. Man kann folgende Typen feststellen:

1) Erster Teil geht von der Haupttonart (z. B. Arie »Non sempre« im Schiavo Akt I, Szene 1, C-dur) nach der durch Wechseldominante eingeführten Dominante (G), ein Ritornell stellt die Haupttonart her und schließt in dieser (C). Der zweite Teil beginnt wiederum tonisch und moduliert über die Dominante nach der Wechseldominante (D), in der der Schluß erfolgt. Ein Ritornell, in dieser Tonart gehalten und abgeschlossen, befestigt sie. Der dritte Teil nähert sich wieder der Ausgangstonart und nimmt seinen Schluß in der Dominante (G); ein Ritornell schließt in dieser Tonart ab. Der letzte und vierte Teil endlich wandert von der Dominante zur Tonika zurück (in der genannten Arie über die Parallele A-moll). Der Kreis ist also folgender:

I. Tonika (C) — Dominante (G)
Ritornell tonisch (C).
II. Tonika — Wechseldominante (D)
Ritornell (D).
III. Wechseldominante (D) — Dominante (G)
Ritornell, Dominante (G).
IV. Dominante (G) — Tonika (C).

2) Dieses andere Gebilde ähnelt der Form sub 1 darin, daß der erste Teil tonisch ausgeht, was dort allerdings erst das Ritornell bewirkt. Dagegen entfernt sich der zweite Teil einen Grad weiter, wie dort, also bis zur Dominante der Wechseldominante (C—A). Der dritte und vierte Teil gleicht der sub 1 beschriebenen Form. Die Arie »Torna aprile« im Schiavo (C-dur) hat folgende Form:

I. Ritornell, tonisch geschlossen (C) Tonika — Ganzschluß durch die Dominantseptime in der Tonika.

II. Von der Tonika über $\overset{6\sharp}{\mathrm{E}}$ $\overset{3\sharp}{\mathrm{D}}$ $\overset{3\sharp}{\mathrm{E}}$ nach der Dominante der Wechseldominante: A-dur.

III. Über $\overset{3\sharp}{\mathrm{D}}$ $\overset{6}{\mathrm{F}}$is G zurück nach der Dominante G).

IV. Kurze Modulation nach der Tonika, abschließen Ritornell.

3) Diese Form ist durch Tempo und Rhythmus genauer bestimmt, z. B. erster Teil (also I. und II.) 4/4 Takt, zweiter Teil (III. und IV.) in dreiteiligem Takt. Für diesen Fall pflegen beide Teile tonisch auszugehen und nur innerhalb der beiden Teile weiterreichende Modulationen Platz zu greifen. Die Arie des Theseus im Schiavo »Vieni, Vieni« nimmt ihren Ausgang von E-moll, macht zunächst einen Ganzschluß in dieser Tonart, um über G, H-moll und G-dur wieder zur Tonika zurückzukehren. Im zweiten Teile erfolgen Einschnitte in G, D und H.

Das sind die wesentlichsten Typen, auf die sich zahlreiche Varianten zurückführen lassen. Nur einer solchen möchte ich erwähnen, weil sie bereits den Übergang zur Dreiteiligkeit anzeigt. Sie wiederholt nämlich in ihrem dritten Teile die Worte des ersten, allerdings auf eine andere Weise; fügt aber als Abschluß im Ritornell sofort die Eingangsmelodie an.

Die Arie der Ippolita im *Schiavo* (Akt II, Szene 1) beginnt und schließt im ersten Teil tonisch (E-moll), geht im zweiten zu Parallele (G), repetiert im dritten die Worte des ersten Teiles und vollzieht den Rückgang zur Ausgangstonart, worauf das Ritornell die Eingangsmelodie anschließt.

Der dreiteiligen Arie, von Monteverdi, Cesti, Jacopo Melani u. a. vorgebildet, wird gerade in dem Dezennium der Tätigkeit Provenzale's besonders liebevolle Pflege zuteil. Stradella, Severo di Luca bauen die Formen weiter aus[1]).

Wir haben zwei Unterarten zu unterscheiden. Einmal wird die Wiederholung des ersten Teiles nur durch ut sopra oder da capo angedeutet. Er wird also verbotenus wiederholt, nur durch die hier beliebte Ausschmückung des Vokalteiles verändert. Im 18. Jahrhundert ist diese Form zur herrschenden geworden. Dann aber finden sich bei Provenzale und seinen Zeitgenossen auch ausgeführte Wiederholungen, die eine Abweichung in der harmonischen Struktur bedingen. Jene Form stellt zwischen den Hauptsatz und seine Wiederholung einen Mittelsatz, der harmonisch immer, thematisch meist, zuweilen auch zeitlich und rhythmisch zu ihm kontrastiert. In der Regel knüpft er an den, natürlich als fine des Ganzen, in der Tonika erfolgten Schluß des Hauptsatzes an und leitet in die Dominante oder Parallele, um so zu schließen, nicht selten aber sucht er auch eine entferntere Tonart. Der Hauptsatz zerfällt in der Regel in zwei Unterabschnitte, in denen der erste einen Ganzschluß in eine entferntere Tonart kadenziert und der zweite zur Ausgangstonart zurückkehrt. Auch der Mittelsatz gliedert sich in einige durch Ganz- oder Halbschlüsse markierte Teile. Folgendes Schema dürfte die Struktur verdeutlichen:

Arie des Theseus im *Schiavo*, Akt II, Szene 14.
I. B-dur $^2/_3$ kein Ritornell.
Dolce incanto Ganzschluß, C-moll
e la bellezza, von C-moll über F nach B-dur zurück.
II. 3 (also nicht $^2/_3$) statt 6 𝅗, jetzt 6 ♩
B-dur nach G-moll.
1. *Di due vaghe pupillette* } B-dur
Va resiste a la maggia }
Ritornell in B-dur.

1) D. Verf. Gesch. der ital. Oper, Bd. 1, S. 81; Bd. II, S. 32 und Monatshefte für Musikgeschichte 1901: »Zur Geschichte der Arien und Symphonie-Formen«. Vgl. auch Mayer-Reinach, Sammelb. d. IMG. 1899/1900, S. 498 ff.

2. *Le due guancie vezzosette* } Von B-dur nach F-dur, Halbschluß
Il fuggire, è gran pazzia }
Ritornell, tonisch geschlossen in F-dur.
3. *Chi un bel volto non desia,* } Geht nach G-moll
Non ha core e non lo pressa. }
Ritornell in G-moll.

III. I da capo.

Die andere Abart dieser Form wiederholt zwar nach dem Mittelsatz den Hauptgedanken des ersten Satzes in seiner markantesten Thematik, bindet sich aber nicht an den harmonischen Verlauf. Während in jener Form der Mittelsatz stets in der Parallele oder Dominante ausgeht oder doch wenigstens einer der Haupttonart nahe verwandten Tonart, vollzieht er hier seine Modulation oft nach einer ferneren Tonart, aus der dann der dritte Teil zur Tonika zurückkehrt.

Eine Arie der Stellidaura (Akt I, Szene 5) beginnt ohne Ritornell in G-moll und geht über D-dur nach G-moll zurück. Der Mittelsatz aber geht von G-moll zu dem dominantischen Ganzschluß von C-moll. Der dritte Satz, also der da capo-Teil setzt nun natürlich in dieser Tonart ein, während er sonst an die Dominante oder Parallele anknüpft, wiederholt das Hauptthema in dieser Tonart (C-moll), wendet sich dann zum Halbschluß auf D und kehrt in veränderter Melodie, die einen merklich höheren Aufschwung nimmt, zu der Tonika (G-moll) zurück.

Mit diesen Typen ist die Formengebung der Vokalsätze unserer Opern nicht erschöpft. Im einzelnen werden sich noch viele Varianten feststellen lassen. Bei Provenzale bestimmt noch im höheren Grade als bei Scarlatti der Inhalt die Form. Dafür übertrifft allerdings der jüngere Meister den Lehrer bei weitem in der harmonischen Behandlung. Die Ausweichungen reichen in entferntere Tonarten, die Beziehungen der Sätze zueinander ist eine unendlich mannigfachere. Neben der alten Art, die Schlüsse tonisch ausgehen zu lassen[1]) oder den Mittelsatz in der Parallele bzw. Dominante zu halten, wird jetzt in Mollsätzen oft die Moll-Dominante bevorzugt, z. B. C-moll, G-moll[2]). Mit Vorliebe weist der Mittelsatz die weitläufigere Verwandtschaft der Wechseldominante oder der Dominante der Parallele in Moll auf, gegen F-dur des Hauptteiles A-moll[3]). Ja nicht selten treten noch fernere Tonarten ein, wie die Unterdominante der Parallele, z. B. B-dur, C-moll[4]). In diesem Falle vermittelt meist ein kurzes Ritornell die Wiederaufnahme des ersten Teiles. Den großen Reichtum in Scarlatti's Formengebung aufzudecken, würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen.

1) Z. B. Cambise, Arie *Tutto appoggio*, Manuskript der Bibliothek S. Pietro Majella, Neapel.

2) Ebenda, Arie *Si risolvi.* 3) Ebenda, Arie *Il vederti.*

4) Arie *Non temo fortuna* aus der *Theodora Augusta*, Florenz Reg. Ist. Musicale, Manuskript.

Auffallend einfach ist die Instrumentierung unserer Opern, bedenkt man, welch' reiche Mittel Cesti schon 1668 im *Pomo d'oro* entfaltet hat. Man muß annehmen, daß sie sich den in Neapel verfügbaren Kräften anpaßten.

Man wird nicht fehl gehen, wenn man den Streichinstrumenten, Violinen, bzw. Violen die wesentlichste Beteiligung zuspricht. Den Continuo stützten wohl Celli, Bässe und Theorben. Nur wenige Stellen lassen vermöge ihrer Anlage auf die Mitwirkung von Trompeten (einige Arien des Herkules) oder Trommeln (I, 9) schließen.

Während die *Stellidaura* sofort mit dem zur Arie des Orismondo gehörenden Ritornell einsetzt, eröffnet die andere Oper eine zweisätzige Sinfonie zu drei Stimmen; auf einen in dreiteiligem Zeitmaß gehaltenen, langsamen Satz folgt ein Allegro in geradem Takt. Die Form ist die der venezianischen Opernsinfonie nach 1650[1]. Einen Programmcharakter aber, wie jene, tragen sie nicht. Die Fugierung ergreift sogar den ersten breiten Satz, in dem das Thema in anderen Stimmen und auf anderen Tonstufen wieder erscheint. Der Allegrosatz ist eine Art Doppelfuge. Das Thema besteht aus zwei Teilthemen, so daß noch vor Beendigung des ersten das zweite in der zweiten Stimme auftritt. Beide wandern durch alle Stimmen, das erste wird zuerst in der dritten Stimme, also im Baß, dann in der zweiten Stimme beantwortet, das zweite Thema wiederholt zuerst die erste Stimme, dann der Baß, immer tonisch. Die Stelle lautet:



Sie zeigt entschiedene Ähnlichkeit der Anlage mit der Sinfonie zu *Agostini's Il ratto delle Sabine* von 1680[2]. Hier wie dort ist die Stimm-

1) Vgl. **Heuß**, Die venezianischen Opernsinfonien, Sammelb. d. IMG. Jahrg. IV, Heft 3.
2) **Heuß** a. a. O. S. 437.

führung nicht so sehr fugengerecht als »dramatisch«. Im späteren Verfolge wird nach der Dominante (D-dur) kadenziert, in der nunmehr das Hauptthema erscheint, wiederum tritt das Teilthema in Engführung hinzu; doch bricht die Fugierung schon im vierten Takt ab, und eine kurze Überleitung führt zum tonischen Schluß.

So darf ich diese Arbeit in der Erwartung abschließen, daß Francesco Provenzale's Stellung in der Geschichte der Oper nunmehr eine gesicherte sei, daß sie einen Meister der Vergessenheit entrissen, dem vermöge einer, wenn auch nicht weit umgrenzten, so doch eigenartigen Begabung ein erster Platz unter den Tondichtern des 17. Jahrhunderts gebührt. Vor Mozart hat vielleicht nur noch Reinhard Keiser so elegisch und anmutig zugleich die Liebe besungen, so urwüchsig den Ton komischer Szenen getroffen, wie er.

Ein Beitrag zu J. K. Kerll's Biographie.

Von

Hugo Botstiber.

(Wien.)

In der Bibliothek des Minoritenkonvents zu Wien befindet sich eine Handschrift mit dem Titel:

Litaniae Sex Vocum multifariam ad minimum quadrifariam Cant: per quam artifisiosae. Auth. Sig. J. C. Kerll. Ad usum Pris Alexandri Giessel Ord. Min: S: Franc: Convent.

Nach dem ersten Blatt der Handschrift liegt ein eingelegter Bogen, der ursprünglich mehrfach — wie ein Brief — gefaltet war. Auf diesem Bogen stehen, von einer und derselben Hand geschrieben, die nachfolgenden *Attestationi*, aus denen man ganz interessanten Aufschluß über die Beziehungen Kerll's zu den zeitgenössischen italienischen Komponisten gewinnt.

Attestationi
dalli primi Virtuosi Compositori in Roma
sopra le Litanie à 6 Voci
multifariam canende
di Gio. Gasp. Kerll.

Jo sotto scritto havendo ben veduto e considerato nota per nota delle Litanie del Sig. Gio: Gasp: Kerll dette multifariam ad minimum quadrifariam canen-

*dae, trovo che in questo genere, e. p. armonia, e consonanze, non si possi far meglio, et in fede q^to^*

di 11 Agosto 1686. Roma
Jo Francesco Berretta
Mr̃o di Capp^la^ di S. Pietro.

Jo infrascritto hò veduto et esaminato ad unguem le Litanie del Sig. Gio: Gasp: Kerll dette multifariam canendae, hò scoperto un artificio straordinario del quale ne sono restato molto ammirato del bellis.^mo^ ingegno e sottilis.^ma^ inventione.

Jo Matteo Simonelli
Mus^co^ del Papa, e Mr̃o di Capp^la^ di S. Giovan de Fiorentini in Roma.

Jo sotto nominato hò veduto et ammirato insieme le Litanie à 6 Voci del Sig. Gio: Gasp: Kerll, delle quali non posso dir altro se non che sono degno parto del mirabile ingegno, artificio e valore di quel gran Virtuoso da me non mai à bastanza amato, stimato, lodato, e riverito.

Liberato
Musico del Papa

Non ostante che la mia lode sia di poro onnino accresim.^to^ à favore della non mai à bastanza lodata Compositione detta multifariam canende che sono le Litanie dello stimatis.^mo^ Sig. Gio: Gasparo Kerll, tutta volta per haver con molta attent.^ne^ consideratevi dentro la profondità del sapere, la bellezza dell'armonia, e la novità p. non haver anche fino adoravista la simile, non si può non confissare de non essere restato con molta applicatione, e veram.^te^ questo Celebratis.^mo^ Virtuoso merita una lode Universale per essere huomo Eccell.^mo^ nel Tasto, come anco nella Composit.^ne^ Vocale, essendo che si nell' uno come nell' altra, lò danno à conoscere tale le sue dottiss.^me^ purgatis.^me^ Vaghis.^me^ composit.^ni^, delle quale se ne chiama grande ammiratore Bernardo Pasquini dichiarandosi molto fortunato per godere alle volte l'honore di potere ammirare e considerare diverse Opere del sopra citato Eccel.^mo^ Virtuoso, e per fortunato si chiamerebbe se havesse havuta la sorte d'essere stato uno de suoi descepoli, et arciò conosca il Sig. Gio: Jasparo Kerll la stima ben particolare che si ha della sua Altissima Virtu hò voluto scrivere quest' attest.^ne^ mio pp^o^ pugno.

Bernardo Pasquini
Hum^o^ dell suo Org.^ta^ di Sta Maria Magiore in Roma.

Il Sig. Bernardo Pasquini hà spiegato si bene le lodi del Sig. Gio. Gasp.^o^ Kerll, ch'iò non sapiei se non ratificare l'istesse, stante haver egli dato ne miei med^mi^ sentim^ti^ Solo aggiungo che le sue litanie mi hanno ragionato cosi grande ammiratione che non miriesce il spiegarle per l'inventione non più vista di poterle cantare in tanti modi, ammirando insieme la bella tessitura e vaghezza dell' armonia e sublimando sia al cielo le virtù del sudetto Sig.^re^ si nelli tasti che nella composit.^ne^ con estremo stupore mi sotto scrivo dell' istesso divot.^mo^ Se.^re^.

Fabritio Fontana
Org.^ta^ di S. Pietro in Roma.

Il Sig. D. Agostino Steffani et altri posson' attestare-haver letti quest' attest.^ni^ delle prop.^e^ mani di questi Sig.^ri^ Virtuosi.

Noi infra scritti affermamo essere le Litanie à 6 Voci dette multifariam canendae di bellis.ma inventione et altretante bella armonia per tanto ne facciamo la presente attestatione in Roma.

Jo Innocentio Fede, Mro di Capp.la in S. Giacomo delli Spagnioli affermo quanto sopra attestando di haver inteso il medesimo dal Sig. Francesco Foggia et altri Sig.ri Virtuosi.

Jo Giuseppe de Santis, Org.ta di S. Giacomo delli Spag.li affermo some sopra.

Jo Pietro Pignatti, Mro di Cappla di S. Appollinare affermo il medemo.

Léonore ou l'amour conjugal, de Bouilly et Gaveaux.

(A propos du Centenaire de Fidelio.)

Par

J.-G. Prod'homme.

(Paris.)

On sait que le sujet de *Fidelio* fut tiré du livret d'une pièce de Gaveaux représentée au Théâtre de la rue Feydeau, à Paris, en 1798, traduite ou arrangée en italien pour le compositeur Paër et représentée à Dresde le 4 octobre 1804, sous le titre: *Eleonora ossia l'Amore conjugale.* On raconte aussi que Beethoven, ayant entendu cet opéra, aurait dit à Paër cette phrase on ne peut plus cruelle à l'adresse d'un compositeur:

«Votre opéra me plaît beaucoup . . . je veux le mettre en musique.»

L'histoire de *Fidelio* est connue, et nous ne nous proposons ici que de rappeler brièvement le souvenir de ses auteurs, et de dire quelques mots de la pièce française qui eut l'honneur d'inspirer le chef-d'œuvre de Beethoven.

Le librettiste, Jean-Nicolas Bouilly, né près de Tours en 1763, avait débuté au théâtre en 1790, par un *Pierre le Grand*, opéra-comique mis en musique par Grétry; l'année suivante, il donna *le Jeune Henri* (1791), musique de Méhul, dont l'ouverture seule est restée si célèbre. Nommé accusateur public et administrateur de son département d'origine, l'Indre-et-Loire (1792), B. ne fut rappelé à Paris qu'après le 9 Thermidor; il devint sous-chef de la police générale, et prit sa retraite en 1799. Dramaturge fécond, auteur notamment des *Deux Journées*, de Cherubini (1800), et d'un mélodrame longtemps célèbre, *Fanchon la Vielleuse* (1803), ce «poète lacrymal», comme il fut surnommé, mourut à Paris, le 14 avril 1842, laissant, outre son œuvre dramatique, un certain nombre de volumes de contes et de mémoires.

Pierre Gaveaux, le compositeur, était né à Béziers en août 1761. Elève de François Beck, organiste de l'église Saint-Séverin, à Bordeaux, il avait d'abord été attaché en qualité de haute-contre (ténor, dans l'ancienne phraséologie musicale française) à la collégiale de cette église, qu'il quitta bientôt pour entrer au théâtre. De Bordeaux, il passa à Montpellier, puis

puis au Théâtre de Monsieur[1]), à Paris. Il y entra comme ténor et y resta jusqu'en 1812. Ses débuts comme compositeur eurent lieu sur cette scène, à laquelle il donna, parmi les trente-cinq pièces qu'il écrivit: *Le Paria*; *les deux Suisses* (1792), qui s'intitula, après le Dix-Août, *l'Amour filial* ou *la Jambe de bois*; *les deux Ermites*, *la Famille indigente*, *la Part carrée* (1793); *Sophronime* (1794); *Le petit Matelot* (1805); *Léonore ou l'Amour conjugal* (1798); *Owinska* (1800); *Monsieur Deschalumeaux* (1806; repris en 1843); *l'Echelle de soie* (1808); *la Rose blanche et la Rose rouge* (1809); *l'Enfant prodigue* (1811). Il fit également représenter plusieurs ouvrages au Théâtre de la Montansier (Palais-Royal actuel), parmi lesquelles le plus connu, *le Bouffe et le Tailleur* (1795), fut repris en 1835; et au Théâtre Favart (Opéra-Comique), *le Locataire* (1800). A l'Opéra, il donna un hymne, *le Réveil du Peuple* (1795), et *l'Amour à Cythère*, ballet en deux actes (1805), qui n'eut que dix représentations. Gaveaux publia en outre un grand nombre de romances françaises et italiennes, entre autres, un recueil de celles d'*Atala*, et mit en musique la scène de *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau. Indépendamment de ses emplois dramatiques, il était chanteur à la chapelle du roi. Devenu fou, il fut interné à Charenton, où il mourut en 1825.

Le *Fidelio* de Bouilly et Gaveaux fut publié en l'An VII de la République, c'est-à-dire vers la fin de 1798, sous le titre suivant:

LÉONORE
ou
L'AMOUR CONJUGAL,

Fait historique en deux actes et en prose mêlée de Chants.
Paroles de J. N. BOUILLY,
Musique de P. GAVEAUX,
Représentée pour la première fois, à Paris sur le Théâtre Feydeau, le 1er ventôse au 6e de la république française[2]).

Hos natura modos primum dedit . . .
VIRG., *Georg.* lib. 2
Ce sont les primes lois de la nature mère,
MONTAIGNE.

A PARIS, chez BARBA, Libraire, au Magasin des pièces de théâtre, au petit Dunkerque, près la Pont-Neuf.
AN SEPTIÈME.

Ce livret et la partition, qui fut gravée peu après, indiquent la distribution suivante:

PERSONNAGES	ACTEURS
DOM FERNAND, ministre et Grand d'Espagne	C[itoyen]. DESSAULES, Basse-taille
DOM PIZARRE, Gouverneur d'une prison d'Etat	C. JAUSSERAN, 2e Haute-contre
FLORESTAN, prisonnier	C. GAVEAUX, 1e Haute-contre
LEONORE, épouse de Florestan, & porte-clef sous le nom de FIDELIO	C[itoyenn]e SCIO 1re Amoureuse
ROC, geolier	C. JULIET, Basse-taille
MARCELINE, fille de Roc	Ce. CAMILLE, 2e Amoureuse
JACQUINO, guichetier & amoureux de Marceline	C. LESAGE, Trial

1) Théâtre de la rue Feydeau à partir du 6 janvier 1791.
2) 19 février 1798.

Prisonniers, Hommes de tous âges
Un Capitaine des Gardes [nommé seulement sur le livret]
Suite de Dom Fernand
Gardes
Peuple

La scène se passe en Espagne, dans une prison d'Etat, située à quelques lieues de Séville.

Par ses indications minutieuses, le livret de Bouilly révèle, de même que la musique de Gaveaux, une certaine recherche de réalisme et de couleur locale. Après une ouverture assez longue où se remarquent quelques rhythmes espagnols, le rideau se lève sur une cour de prison. Marceline en repassant du linge, et Jacquino, qui, pendant le dialogue, ne cesse de remplir ses fonctions de portier, parlent en patoisant, à la manière des paysans d'opéra comique. Sur un rhythme de séguedille, à $^3/_4$, *tempo di minuetto*, Marceline chante des couplets: «Fidelio, mon doux ami». Vient ensuite un duetto entre elle et Jacquino: «Mon p'tit bijou, ma petite belle» *audante con moto*, à $^2/_4$, interrompu par des coups frappés à la porte de la prison. La scène II, avec Roc, est tout entière parlée. La scène IV fait paraître Léonore vêtue d'une veste de bure, d'un petit gilet rouge, d'une culotte comme la veste, chaussée de bottines, une large ceinture à la taille, serrée dans une boucle de cuivre, ses cheveux ramassés dans une résille; elle apporte des provisions. Roc chante, *maestoso* des couplets: «Sans un peu d'or»; puis, «il bat son briquet et allume sa pipe.» A la scène IV paraît Pizarre. Scène V, Léonore et Marceline sont seules; *duo gracioso*: «Pour être heureux en ménage.» Scène VI, Léonore seule chante une romance: «Qu'il m'a fallu depuis deux ans», *adagio espressivo*. Roc reparaît (scène VII), annonçant que Florestan doit mourir. La scène VIII (Léonore seule) contient une prière qui ne se trouve pas dans la partition. La promenade des «prisonniers de tout âge» forme la scène finale. Chœur *andante gracioso*: «Que ce beau ciel, cette verdure».

Le second acte se passe dans un souterrain de la prison. Florestan est seul; il chante un récitatif suivi d'une romance de trois couplets: «Dieu', quelle obscurité», *adagio*. Roc et Léonore paraissent, et s'occupent à découvrir une citerne cachée. Un duo et un terzetto remplissent cette scène. Scène III, apparaît Pizarre (déguisé et masqué); scène IV, Léonore, qui s'est fait reconnaître, et Florestan, restent seuls, et chantent un duetto. Soudain, on entend un chœur: «Vengeance! Vengeance!» qui s'approche par degrés. La scène V et dernière amène le dénouement. Tous les personnages de la pièce sont présents; le ministre arrive, la scène s'emplit de »gardes portant des flambeaux». Un chœur général termine la pièce.

* * *

Léonore obtint le plus grand succès, constaté par tous les journaux de l'époque. «On a demandé les auteurs, dit *le Moniteur*, et ils sont venus recueillir les applaudissemens qu' ils ont si bien mérité.» Quant à Mme Scio, l'interprète du rôle de Fidelio-Léonore, elle remporta «le succès le plus complet [1])».

«On a vu depuis longtemps sur aucun théâtre un succès aussi complet

1) *Moniteur*, 13 ventôse an VI, p. 653—654.

et aussi universel, déclarait le *Journal de Paris*, que celui de la première représentation de *Léonore* ou *l'Amour conjugal*, opéra en deux actes.[1]).

Le même journal donnait l'analyse suivante de la pièce, qui ne diffère pas, ou très peu, de celle de Sonnleithner, mise en musique par Beethoven:

«Don Pizarre, ennemi juré de Florestan, le dénonce et le fait enfermer comme prisonnier d'Etat dans une forteresse, il a même le crédit de s'en faire nommer gouverneur. Pizarre, naturellement cruel, met beaucoup de sévérité avec tous les prisonniers; mais avec Florestan, il y met de la férocité. Décidé à le faire mourir, il le fait passer pour mort, et lui fait retrancher chaque jour un peu de sa nourriture. Léonore, femme de Florestan, désespérée de la situation de son mari, au moment même de sa détention, quitte sa maison et sa famille, et déguisée sous l'habit d'un jeune homme, elle se transporte au lieu de la forteresse et se propose pour faire les commissions du geolier. C'est sous ce rapport, et en le servant avec zèle et fidélité. qu'elle parvient à gagner sa confiance et à trouver un accès libre dans sa maison. La fille du geolier, trompée par les apparances, en devient amoureuse, et leur mariage est arrêté, et convenu avec le père. Parvenue à ce degré d'intimité, elle demande et obtient de pénétrer dans les cachots pour soulager le geolier dans la multiplicité des soins qu'entraîne cette partie de son état. Florestan réduit à deux onces de pain par jour, est prêt d'y succomber, lorsque Pizarre apprend que le ministre doit arriver incessamment pour visiter cette prison. Il est question de hâter la mort de Florestan, et de ne laisser aucune trace de son cadavre. Les ordres sont donnés et le geolier et Fidelio, c'est le nom de la femme de Florestan, sont chargés d'ouvrir une citerne, et un homme doit arriver qui se chargera de le tuer.

«Fidelio, introduit dans le cachot, reconnaît son mari; mais craignant de se trahir, sa situation devient à tout moment plus critique. Elle obtient pour lui un peu de vin et un peu de pain. La citerne ouverte, un homme masqué descend dans le cachot pour consommer le crime, il veut frapper. Le faux Fidelio ne peut plus se contenir ni se cacher; il se jette dans les bras de Florestan, se déclare sa femme, et armé d'un pistolet, il affirme la mort de Pizarre s'il fait un seul pas en avant. Un grand bruit se fait entendre, Pizarre et le geolier sortent; mais en partant, le geolier, profitant de la confiance de Fidelio, le désarme et suit Pizarre. Dénués de tout secours, le mari et la femme tombent dans le plus grand désespoir, ils attendent la mort. Enfin, le ministre, suivi de tous les prisonniers, descend dans le cachot, il brise les fers de Florestan, déclare que c'est aux avis donnés par le geolier qu'il doit sa liberté, et fait mettre aux fers Pizarre, pour lequel intercédent en vain et la femme et le mari. Le geolier déclare à son tour à Fidelio que s'il l'a désarmé, c'était pour lui ôter le moyen de se donner la mort.

«Nous observerons cependant que le dénouement est incomplet. Au premier acte, la fille du geolier est recherchée par le porte-clef qu'elle refuse à cause de son amour pour Fidelio qu'elle veut avoir pour mari, et que son père lui accorde. Il est dans les règles dramatiques que le spectateur connaisse le sort des personnages qui l'ont intéressé pendant le cours de la pièce. Dans celle-ci on ignore l'effet qu'a produit sur la fille du geolier et sur son 1er amant la conversion de Fidelio en Mme de Florestan, et ce que vont devenir ces deux personnages, pour lesquels on s'est intéressé pendant le cours entier du premier acte.»

Ces défauts ne parurent pas faire beaucoup d'impression sur le public «sensible» de la fin du XVIIIe siècle, avide surtout d'émotions simples morales et mélodramatiques; et le succès de *l'Amour conjugal* se poursuivit pendant de longs soirs à Feydeau. On ne signale pas cependant de reprise du *Fidelio* de Bouilly et Gaveaux au cours du siècle dernier.

---

1) *Journal de Paris*, 4 ventôse an VI.

Was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen mufste.

Von

Tobias Norlind.

(Kalmar.)

Die St. Jakob-Kirche in Stockholm hatte 1673 einen geschickten Organisten und Komponisten, Georg Stübendorff[1]), durch den Tod verloren. Man suchte nun einen neuen Organisten; und um einen recht geschickten zu bekommen, gab man jedem Bewerber die Beantwortung der Frage auf: »Was soll ein guter Organist beim Orgelspielen leisten können?«[2]). Die beste Antwort hierauf wurde von einem Organisten aus Danzig, Johann Jacob Hamischer, am 29. Juli 1673 gegeben; er wurde also gewählt und trat im September desselben Jahres sein Amt in Stockholm an. Da die Antwort Hamischer's für die Kenntnis des Orgelspiels im 17. Jahrhundert nicht ohne Belang ist, will ich sie hier originaliter[3]) anführen[4]).

»Die Puncta, so ein rechtschaffener Organist wissen sol und muss, sind folgende:

1) Soll er auf einen jedweden *Tonum Musicalem* so ihme von verständigen *Musicis* aufgegeben wird, ein *Praeludium manualiter* und *pedaliter* wissen zu spielen.

2) Sol er gelernt haben einen jedweden Choral oder Kirchen-Psalm, so ihm fürgeleget wird, *per fugas*, wie es gebräuchlich, *in manuali et pedali absque ritus* zu tractiren.

3) Muss ihm von verständigen *Musicis* ein Thema einer *Fugae* vorgegeben werden, welches er dann zum wenigsten mit 4 Stimmen *ex tempore* muss elaboriren können.

4) Muss er den *Bassum Generalem*, welcher eine *Compositio extemporanea* ist, mit 4 Stimmen rein wissen zu spielen, massen an solchen absonderlich wegen der andern musick viel gelegen, in dem er bald einem einzuhelffen, bald dem andern nachzugeben, ja in Mangel eines tüchtigen Directoris selber zu dirigiren notwendig verstehen muss. Es muss eher der General Bass nicht etwa aus einem alten Salpeter genommen, sondern von einem wackern und wolverständigen *Musico* aus einem tüchtigen und kunstlichen dazu itzigen Zeit wohlbekanten und berühmten *Authore* erlesen, und dem Organisten fürgeleget werden, daraus dann berühmte *Musici* bald sehen und hören können, was er kann und vermag.

5) So kombt auch einem Organisten zu, dass er die Sonn- und Festtage wol in acht nimbt, nemblich dass er sich in die Zeit schickt, dass er nicht allezeit lustige, sondern auch liebliche bewegliche, und der heutigen Italienischen Manier gleiche Sachen macht.

6) Muss ein Organist die Orgel, welche ihm anvertraut ist, in volligem Esse zurechthalten verstehen,

---

1) Vgl. Eitner, Quellenlexikon IX.

2) *Hvad skall en god organist ved ett orgelwerk kunna praestera?*

3) Das Original ist deutsch abgefaßt.

4) Sämtliche Quellen über die Musik in der St. Jakobs-Kirche befinden sich in dem handschriftlichen Nachlaß Abr. Abrahamsson Hülphers' in der Bibl. Västerås: *Handb. rör. Orgwerksbeskrifningen.* Abteilung: St. Jakob. Über Hülphers vgl. Eitner, Quellenlexikon V.

Und weil die S. Jacobs Kirche allhie in Stockholm seithero den Ruhm gehabt, dass sie allezeit nicht allein von nach abgeschriebenen Puncten Organisten ist bedienet worden sondern es haben auch dieselben bey solchen ihrer organisten Kunst

1. Die Composition wol verstanden, also dass sie nach Erforderung auf einen vorgegebenen Text eine liebliche Harmoniam setzen können.

2. Haben die vorigen Organisten dabey auch die Vocal-Music *excolirt* gehabt, dass sie gleichfalls neben ihrer Kunst die Kirche damit bedienen können, wie dann auch nicht weniger dabey die Violen wol verstanden haben.

Wird demnach der S. Jacobs Kirche rühmlich und dienlich sein, wenn sie wieder wo nicht einen bessern, doch zum wenigsten den vorigen Organisten gleichen *Subjecto* wird versehen werden.«

Zur Vervollständigung dieses Berichtes diene noch folgendes Zitat aus einem Anstellungsdekret eines anderen Organisten, Heinrich Pape[1]), der am 3. Febr. 1662 an der Kirche St. Jakob angestellt wurde:

— — »*Han skall wara för obligerad, på alla färnema högtider såväl som Sön- och Helgedagar sielf spela på orgerna, och skall han i alla gästebud och sampn-qwämer i S. Jacobs församling upwackta och sitt embete förrätta, emot en skälig recompens, och der som förmögit folk är, förse dem med spelemän, deras ämbne och qualiteter likformige.*«

— — »Er soll obligiert sein, bei jedem hohen Festtage, sowohl Sonn- als Feiertags, selbst auf der Orgel zu spielen, und außerdem bei jedem Gastmahle und jeder Gesellschaft in der Gemeinde St. Jakob gegen einen billigen Recompens aufzuwarten und sein Amt zu verrichten, und wo wohlhabende Leute sind, sie mit Spielleuten, ihrem Amte und ihrer Qualität gemäß, zu versehen.

1) Vgl. Eitner, Quellenlexikon VII.

Kleine Mitteilungen.

Ein Musikerempfehlungsschreiben aus dem 18. Jahrhundert. Unter den vielen Faszikeln von »Hofsachen, Hoheitssachen« des Kreisarchivs zu Würzburg, die eine Menge kunsthistorisches Material bergen, fand ich ein Schreiben aus der fürstbischöflichen Kanzlei zu Bamberg, vom 16. November 1722 datiert, welches einen Musiker dem Fürstbischof von Würzburg, Johann Philipp Franz von Schönborn (1719—1724), empfiehlt. Das Schriftstück ist von Lothar Franz, dem Fürstbischof von Bamberg, Kurfürsten von Mainz, unterzeichnet, der seinem Neffen den Genuß der vorzüglichen Künste des Virtuosen bereiten will. Es ist jene Zeit, in welcher die prächtigen Residenzen zu Würzburg und Bamberg unter der kunstliebenden gräflichen Dynastie der Schönborn entstanden. Dieser Empfehlungsbrief lautet:

»Es hat sich vorzeiger dieses Monsieur Louis Ein mir Ehedeme schon bekandter ehedessen ahn Trierischen Hoff in diensten gestandener und zu frankfurth bey der Kayserl: Krönungszeith sich offters producirter guter Musicant, so sonderlich von fagotte und *flutte Douic profession* machet, dahier zu Bamberg bey mir angemeldet, vnd darauff die gnadt gehabt, in gegenwarth Ihro churfürstl. Gnad. Hörren zu lassen darinnen auch dergestalten *reussirt*, daß er alle *approbation* gefundten, vnd Ihro churfürstl. Gnade sich sehr *satisfait* darüber bezeuget.«

(K. b. Kreisarchiv-Würzburg, Hoheitssachen 551 Fasc. 39).

Wien. **A. Sitte.**

A propos de Pierre Jélyotte. Il m'est pénible d'avoir à entretenir les lecteurs des publications de l' I. M. G. d'un fait de la nature de celui dont je vais parler. Mais, ce fait ne me concernant pas seulement en particulier et pouvant être considéré comme une sorte de préjudice moral causé à notre Société par l'un de ses membres les plus anciens, je crois, après avoir pris l'avis de nos collègues présents à la dernière séance (16 mai) de la Section de Paris, devoir en faire part à tous nos adhérents.

Plusieurs de ceux-ci se souviennent peut-être de deux études biographiques publiées sous ma signature, en 1902 et 1903, dans les *Sammelbände:* l'un sur le chanteur Pierre de Jélyotte, l'autre sur sa contemporaine Marie Fel.

Or, récemment, M. Arthur Pougin, dans *le Ménestrel* d'abord, puis en un volume intitulé: *Un ténor de l'Opéra au XVIIIe siècle*; *Pierre de Jélyotte et les Chanteurs de son temps* (Fischbacher, 1905) au cours duquel il a copieusement puisé dans mes deux petites études. Mais si, à plusieurs reprises (car il eût été vraiment cynique de ne pas le faire, étant donné l'importance de plusieurs documents biographiques que j'ai découverts aux Archives départementales de la Seine), il a cité ma monographie de Marie Fel, par contre, il s'est bien gardé de faire une allusion quelconque à celle que j'ai publiée sur Jélyotte. Et c'est avec une mauvaise foi qui, je le répète, m'atteint beaucoup moins personnellement, que notre Société tout entière, c'est avec une mauvaise foi regrettable à constater, que M. Pougin écrit à plusieurs

reprises qu'il est le premier biographe du grand artiste dont le nom sert de titre à son volume:

Page 228, on lit en effet: «On ne s'était peu ou point occupé de Jelyotte jusqu'à ce jour.»

«*Seul un romancier*, Mary Lafon, publia naguère dans le Musée des Familles (Nos d'Octobre et Novembre 1859) une notice . . . .»

«Et *c'est tout ce qu'on connait sur notre chanteur.*» Une note rectificative ajoute, comme à regret: «Je retrouve cependant dans la France musicale (Nos des 15 et 29 août et 5 septembre 1869) une courte notice . . . . par M. Jules Carlez.»

Puis, page 235 et dernière: «Si imparfaite qu'elle puisse être, Jelyotte a maintenant son histoire.»

Et M. Pougin omet de citer non seulement ma monographie (parue dans une publication allemande, *horribile dictu*!), mais celle publiée, en 1902, dans *le Guide musical*, par M. de Curzon.

Je ne conteste pas la valeur du travail de M. Pougin, mieux documenté que moi par des publications pyrénéennes faites à l'occasion des fêtes de Jélyotte à Pau. Je constate simplement que, tout en apportant des documents nouveaux peu connus sinon inédits (des lettres que j'ignorais, entre autres), il a utilisé toutes mes citations concernant Fel et Jélyotte, y en ajoutant d'autres, provenant toutes de sources imprimées, qui m'avaient échappé, je l'avoue de bonne grâce, ou que j'avais négligées.

Il est facile, en outre, de voir que les chapitres de son volume dans lesquels M. Pougin raconte la vie des autres artistes de l'Opéra au XVIIIe siècle, sont d'une documentation purement livresque, fort inférieure et toujours de deuxième ou de troisième main. On chercherait en vain, dans ces 235 pages, trace d'*une seule* recherche faite dans les Archives publiques ou dans les collections particulières de documents biographiques, d'autographes (exception faite pour quelques indications iconographiques).

Sans doute, les publications de l'I. M. G. ne sont pas imprimées en France, et c'est là leur grand tort aux yeux de certains de nos compatriotes qui ne se font pas faute d'en profiter. Mais il eût été équitable et bien naturel, ce nous semble, que, parmi les membres de ce groupe français, qui apporte presque chaque mois sa contribution aux travaux de la Société, l'un des plus considérables, l'un de ceux qui avaient eu l'honneur, dès le début, d'être choisis pour être à la tête de ce groupement national, ne feignît pas d'en ignorer l'existence.

M. le Dr. Edgar Istel a déjà signalé naguère les procédés de M. Pougin, historien de Jean-Jacques Rousseau (*Zeitschrift der IMG.*, sept. 1904, p. 511), procédés de travail et de discussion qui, heureusement, tendent à disparaître de l'érudition contemporaine, et qui ne s'exercent plus guère, en France, que dans les larges colonnes du vénérable *Ménestrel*. Je crois donc oiseux d'insister sur leur valeur scientifique ou polémique. Mais, l'occasion s'étant offerte à nouveau, il m'a semblé utile de protester, avec l'assentiment des membres de notre Section, contre une de ces manifestations déloyales qui, en l'occurence, porte préjudice, je le répète, au bon renom et à l'internationale confraternité de notre Société tout entière.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.